

# Traduire c'est trahir

par *Penelope Sacks-Galey*

## Abstract

In both Italian and French paronomasia has tricked translation into a marriage with betrayal: *traduttore/traduttore*, *traduire/trahir*. The link is a vexed one since the idea, when taken literally, runs contrary to the very intention of translation. This paper intends to further the debate on translation theory in relation to poetry by forefronting the notions of interpretation, empathy and intuition, and showing *in fine* that Umberto Eco's idea of negociation is far more pertinent to the issue.

*Quintette de Chambre*, a suite of five poems by Penelope Sacks-Galey and translated by Caroline Peyron, are used to show how poetic language of the source text engages in dynamic dialogue with its other, the target text, in an effort to overcome the inevitable and varied stumbling blocks that threaten poetic integrity when passing from one language to another.

Ce cliché bien éculé est depuis toujours une provocation. La paronomase *traduttore/traduttore*, *traduire/trahir*, est issue d'un jumelage facile dont l'homophonie déborde d'insignifiance. J'irai jusqu'à dire que nous avons ici un énoncé cannibale: le second terme, *trahir*, annule ce que le premier annonce, c'est-à-dire, le mange. Le verbe "traduire" implique forcément un degré de succès dans le déplacement d'une langue à une autre. Le verbe "trahir" en sonne le glas. Le préfixe "tra" ou "trans" introduit au passage; il s'ouvre forcément au changement, à l'altération. De tous les *tra*: *traverser*, *transcrire*, *transposer*, *transférer*, *transiter*, *trahir* est le plus inadéquat, et même le seul faux. Le dictionnaire historique de la langue française nous propose comme définition l'acte de "faire passer d'une langue à une autre" et par extension, "interpréter", "expliquer"<sup>1</sup>. Les deux exercices se voient ainsi placés sur le même plan et encore, reliés dans une relation de réciprocité, puisque ils marchent de pair: interpréter c'est déjà expliquer et inversement.

Avant de se tourner vers la théorie de la traduction, disons de suite que la traduction scientifique, dénotative par nécessité, n'entre pas en ligne de compte dans un propos qui ne concerne que la littérature, et plus spécifiquement la poésie, où les effets de langue et les affects du poète se rejoignent dans une paronomase cette fois-ci porteuse de sens.

Devant la question de la traduction en poésie la sensibilité et le savoir faire hésitent, tant la nature du travail est complexe, tant les champs théorique, pratique et sensible à la fois sont vastes et semés d'embûches, voire d'impasses. La traduction n'est pas une discipline unifiée; elle ne possède pas une problématique mais un ensemble rhizomique de dynamiques reliées entre elles par le passage obligé d'une langue à une autre, ou encore à l'intérieur d'une langue, entre différents registres du langage. Le traducteur se doit en conséquence de s'adapter, et même de se former, en épousant en quelque sorte son objet pour tenter d'abolir la distance inhérente à

la nature de la tache devant lui et que cette tache crée d'office. Malgré la *mêmeté* recherchée entre deux contenus – l'œuvre et sa translation – l'inévitable altérité du résultat s'impose. Et cette altérité, ou simplement cet écart, sont eux-mêmes de nature complexe. J'y reviendrai plus loin. Dès maintenant, pour parler de la traduction poétique j'évoquerai plus volontiers l'approximation et l'irréductible transgression, quelles que soient leur nature, et cela même lorsque la langue cible renforce ou enrichit le texte source grâce aux possibilités plus riches ou plus souples qui lui appartiennent.

La traduction littéraire, et surtout celle de nature poétique ou philosophique, constitue un cas à part: elle est tributaire d'un langage qui se nourrit à la fois de l'image et de l'idée. Ce langage repose inévitablement sur le jeu des signifiants, ce qui entraîne d'office l'affaiblissement du signifié, affaiblissement allant parfois jusqu'à la déhiscence. C'est un langage où la connotation constitue parfois une écriture des limites, une écriture où l'*hypothèse filée* plutôt que la métaphore filée, délocalise et l'emporte, nous emportant du coup dans cet ailleurs où l'écriture même reste en-deçà de son dire. La nécessité poétique échappe à la logique: la traduction doit jongler avec une hiérarchie instable, avec les sens mêlés du lexique, du syntaxique et du sonore du texte d'origine, et cela dans l'espoir de réussir ce que l'on pourrait appeler la résolution de la couleur du texte.

Dans une lettre à Mme du Deffand du 19 mai 1754, Voltaire affirme que «Les poètes ne se traduisent point, ...», et de continuer: «peut-on traduire de la musique?»<sup>2</sup>. Voltaire établit alors une équivalence entre la poésie et la musique, ce qui n'est pas tout à fait juste, et qui, de plus, met fin à la discussion puisqu'il l'enferme dans une impasse dont elle ne peut sortir. Je dirai plutôt que la poésie reste dans l'univers de la poésie et la musique dans celui de la musique, même lorsqu'on les fait se croiser ou se rejoindre dans une composition hybride. Le piège que Voltaire nous tend vient de ce que les deux arts, tout en étant séparés, se touchent, et cela par le rapprochement de la poésie à l'art des sons. C'est en effet Mallarmé qui, avec sa poésie symboliste, entend à juste titre «repandre à la musique son bien». Et encore, c'est Valéry qui voit la poésie comme une «hésitation prolongée entre le son et le sens», alors que dans l'absolu, la *poïesis* devait réussir sinon leur union, du moins leur équilibre<sup>3</sup>.

De son côté, d'Alembert ouvre dès l'abord l'éventail des possibilités de la traduction que l'on regrouperait sous la même appellation: «Le sublime se traduit toujours, presque jamais le style»<sup>4</sup>. Nous sommes déjà plus près du travail du traducteur. Sans qu'il s'agisse forcément du sublime – dont le concept est bien ciblé dans sa définition de dépassement du concret vers une vérité métaphysique – tout l'effort du traducteur littéraire tend vers une interprétation de l'œuvre. Il lui incombe de passer par l'interrogation du texte, par l'appropriation de son univers, de ses nuances, comme de sa musique intérieure, pour ensuite lui rendre hommage dans une langue autre, mais dans un style *presque* fidèle. Autrement dit, c'est l'esprit invisible mais sensible du texte qui devrait avant tout vivre sa renaissance dans une langue nouvelle.

## I

### Une question épineuse

La traduction poétique soulève des questions épineuses. Quels sont les paramètres les plus décisifs? Quels sont les paradigmes les plus évidents comme les plus élusifs?

L'évidence la plus immédiate concerne la nature de la langue source et de la langue cible. Plus les deux appartiennent à la même race, partagent les mêmes origines, plus la traduction sera à même de capter le corps et l'esprit, ainsi l'âme du texte d'origine. Autrement dit, le style élitif qu'évoque d'Alembert. Dans cette catégorie de langues qui se ressemblent, en dehors d'une équivalence toujours déjà relative, les jeux sonores, la couleur des images, les agencements lexicques et syntactiques viendront comme naturellement prendre une place qui rappelle de près le ressenti du texte qui se donne à traduire. C'est un peu le cas du poème à cinq volets que nous allons regarder.

La deuxième évidence, non moins importante mais bien plus complexe, concerne la nature du texte à traduire. Plus le texte est poétique au sens d'allusif, d'imagé, plus ses images déploient des jeux de mots et de sonorités multiples, plus nous sommes dans un paysage de mots et d'images enchâssés et des jeux du signifiant en réseau. Dès lors, nous sommes moins dans l'univers de la langue-outil que dans l'esprit d'une peinture intérieure, dans l'arène de la *poïesis*. Du coup, les impasses foisonnent, les faux-sens nous guettent. On part à la recherche de la vie métamorphique de l'image comme s'il s'agissait de découvrir les strates et les couches d'une terre plissée d'images. C'est le cas de la *Quintette*, dont la langue si proche qu'est l'italien refuse pourtant l'équivalence. Les simples questions: *pourquoi* et *comment* serviront de base aux interrogations et aux tentatives d'y répondre.

L'examen des langues en jeu nous engage d'office dans une théorie et une pratique qui s'avèrent inséparables. Les interpellations qui suivent et les hésitations sur lesquelles elles débouchent sont formulées de manière à nous plonger dans l'atelier du traducteur pour mieux montrer qu'il se retrouve lui aussi, en quelque sorte, dans celui du créateur, et que leur relation implique la complicité du marteau et de l'enclume dans la forge de l'image. Si la traduction remonte dans l'histoire, ses paramètres restent dynamiques. Elle est de nature évolutive dans le sens où elle est toujours et à jamais en train de se faire: en dehors de toute théorie, l'en-cours de la traduction est son statut quasi permanent. Le fin mot n'est pas un arrêt, mais une pause celle précisément qui place le texte dans une sorte *d'outré temps*. L'inachèvement est alors inhérent à la discipline. Il s'agit d'une négociation permanente, de cette hésitation prolongée dont Valéry<sup>5</sup> a relevé la pertinence.

2

## Altérité et négociation

J'aborde ici les deux problèmes majeurs pour le poète et son traducteur. Le premier, et le plus fondamental, est celui de l'altérité. Le second, qui lui est tributaire, concerne la négociation. C'est le terme qu'Umberto Eco emprunte à Gadamer<sup>6</sup> pour rendre compte du processus impliqué dans la traduction littéraire et auquel j'adhère du fait qu'il relie d'office l'effet linguistique à l'affect poétique: pour traduire, il faut d'abord interpréter. Avec la question de l'altérité, nous devons tout d'abord regarder du côté du poète. Paul Ricoeur pose le problème dans une discussion philosophique sur l'être comme divisé entre un *moi* distancié et un *moi* qui se voit comme en miroir. L'*Autre de Soi* serait à la fois la contrepartie du Même (ipséité) et constitutif de son sens plein (mêmeté). De ce fait, l'appréhension de «Soi-même comme un Autre» prend toute son importance dans l'acte créateur<sup>7</sup>.

Dans un premier temps, l'écriture poétique est avant tout un déplacement – ou si l'on veut, un transfert – de l'être du poète dans le langage. À ce niveau, elle en est la traduction

proprement originaire, porteuse d'affects et de toute une relation au monde. C'est l'expression d'un Imaginaire singulier qui – paradoxalement – malgré sa présence pleine à l'écriture, serait partiellement, ou par endroits, tout à fait opaque aux profondeurs de sa propre (*in*)-conscience. L'œuvre s'accorde à l'univers intérieur du poète. C'est un *paysage-en-cours*, dont la dynamique est celle d'un à-venir, c'est-à-dire d'un devenir entéléchique. Son langage est la pierre angulaire et l'édifice de sa construction, la rencontre de la matérialité du discours poétique et de l'être immatériel du poète, d'où le défi pour le traducteur de faire se rencontrer l'intériorité du texte et l'extériorité de sa forme linguistique.

Pour celui-ci, rencontrer l'altérité du texte, même s'il en est lui-même l'auteur, ou encore, lorsqu'il travaille de concert avec celui-ci, revient *in fine* à chercher d'abord son centre de gravité – l'œil et l'esprit – pour arriver ensuite à l'interpréter. Il s'agit de mettre la langue comme en apesanteur, de reconnaître ses voix et voies invisibles, la force qui échappe même au créateur. Il faut croire par endroits que c'est le langage qui va de l'avant, frayant son propre chemin et qui, issu d'un ailleurs, se pense, se matérialise. Le poète, le lecteur, le traducteur, se retrouvent alors sur le même plan devant la découverte du poème. Ils reconnaissent le besoin de négocier la différence et la différance en ce sens que la traduction même terminée reste toujours à faire.

3

**Les impasses du langage: l'effet et l'affect**

Certains questionnements dans l'abord du texte poétique à traduire se posent dès sa première lecture. On peut d'ores et déjà réfléchir sur la place qui revient au signifié dans la mesure où la *poïesis* – grâce à sa valeur hypothétique – se construit à partir du jeu des signifiants, c'est à dire de sa qualité de paradigme et des mondes possibles qu'il fait naître. Plus le signifiant est riche dans sa plurivalence, plus il renvoie en abyme à une intentionnalité cachée qu'il ordonne et coordonne au niveau des soubassements du poème. Cette intentionnalité secrète s'avère d'autant porteuse de sens qu'elle se présente en différée, ce qui nous amène à soulever le problème de la complexité du signe poétique. Dans son atelier, le traducteur se doit alors de sortir sa trousse d'outils – sa boîte de stylistique, son *pèse-mots*, son *pèse-sons*, son *pèse-images*, son érudition, son portefeuille de grammairien et de lexicologue – pour enfin se mettre en position de négocier les choix et les sacrifices qu'il sera amené à faire, de gérer les impasses, les virages et les détours du langage de concert avec cette empathie nécessaire à la traduction.

Avant de faire face au terrain d'étude, une dernière remarque s'impose. On oublie volontiers l'acte physique de la lecture comme fonction de la tradition orale à laquelle la poésie appartient depuis son lien d'origine avec l'art des sons et du rythme. Cela revient à dire que la voix participe de manière active à l'interprétation du poème, et qui plus est, contribue à l'acte critique de la même manière que l'acteur dans la mise en scène d'une pièce de théâtre. Autrement dit, la dynamique de la lecture à haute voix est en soi une traduction inscrite dans l'instant: chaque performance renouvelle le poème dans son oralité et dans sa musicalité. Chacune en est une *recréation*, une *retraduction*, qu'il s'agisse de la langue d'origine comme de la langue cible. Je parlerai moins alors de l'espace du texte que de son temps, celui que la voix fait vivre, le lieu même de son dire.

La traduction en italien des poèmes qui suivent servira à présenter un échantillon du type de problèmes que le traducteur rencontre, à faire valoir les exigences d'auteur et à expliquer les compromis du son et du sens finalement retenus. Plutôt que de procéder de manière linéaire,

suivant l'ordre établi des séquences de la *Quintette*, nous allons réfléchir aux défis que posent certains écueils. La référence au poème et le numéro du problème correspondant seront marqués entre parenthèses.

FIGURE 1

*Quintette de Chambre / Quintette di Camera* (S-G, 290-3)

1	1	1	1
Je marchais le long d'un chemin de repli. Devant moi, les pavés écurés par le vent et tachetés de sauvage lumière. Devant, les pétales moites d'un printemps humide.	1	Camminavo lungo un sentiero di raccoglimento Davanti a me, il lastricato raschiato dal vento e macchiato di luce selvaggia. Davanti, i petali madidi di un'umida primavera.	1
Les bas-côtés portaient des feuilles. À l'humus héritier de successives saisons se mêlait l'air de blé montant.	1b	I fossi carichi di foglie. All'humus portatore del passare delle stagioni si impregnava l'aria del grano in crescita.	1b
Le soleil hâtif sonnait l'or de l'instant.	1c	Il sole frettoloso suonava l'oro dell'istante.	1c
Ton visage s'envolait devant moi — ombre aux yeux d'été éclaircie.	1d	Davanti a me il tuo viso volava via—ombra chiara dagli occhi dell'estate.	1d
Ombre quêtuse et d'attente certaine.	2	Ombra che chiede e d'attesa certa.	2
S'interroger ? Pourquoi ? Nulle musique ne saurait venir du hautbois sans bruissement de la feuille.	3	Interrogarsi? Perché? Nessuna musica di flauto boschivo senza fruscio della foglia.	3
On devait s'éteindre. Momentanément. Tu habiterais mon pays de chants invisibles et je demeurerais dans le salon de ton vide.	4 / 4a	Dovevamo spegnerci. Per un istante. Staresti di casa nel mio paese di canti invisibili e io dimora nel salone del tuo vuoto.	
Jusqu'à l'offrande, et le don de mon fruit.		Fino all'offerta e al dono del mio frutto.	
2	2	2	2
Dire seulement comment ne pas être l'alouette du miroir mais le miroir épris du ciel aujourd'hui.		Dire solo come non essere l'allodola dello specchio ma lo specchio innamorato del cielo a giorno.	
Dire seulement, et encore, pourquoi l'oiseau dans la main renouvelle à jamais la terre palpitante.	5	Dire ancora, dire solo, perché l'uccello nella mano rinnova per sempre la terra palpitante.	
Comment, en pas d'adieu, faire danser la feuille qui choisit lorsque l'arbre la quitte.		Come, a passo d'addio, far ballare la foglia che cade allorché l'albero la lascia.	
Dire encore comment faire sonner — par-delà la douve du matin et l'Ariel du soir —, l'arrière-pays de tes chambres.		Dire, dire ancora, come fare suonare —al di là dei fossati mattutini e dell'Ariel della sera —, l'entroterra delle tue camere.	
Là où hésitent dans l'âpre midi l'orémus et la colombe, la cantate et la plume...		Laddove esitano nell'aspro mezzogiorno l'orazione e la colomba, la cantata e la penna...	
Dire enfin comment les grands mâts de mer apportent l'accalmie aux sables attentifs. Et aux rochers balayés par le sang du coucher la douceur endormie.		Dire infine come gli alberi di mare portano la quiete all'arena attenta. E alle rocce spazzate dal sangue del tramonto la dormiente dolcezza.	
Chanter enfin à même le vent l'hymne à la joie de la belle écumeuse. Carillon des cieus qui sonnent.		Cantare infine l'inno ventoso alla gioia della bella schiumosa. Carillon dei cieli che suonano.	6
Aux rivages agrandis de tes yeux, le foyer attisé et l'éternité retrouvée...		Sulle larghe rive dei tuoi occhi, il fuoco vivo e l'eternità ritrovata...	(suit)

FIGURE I (*suit*)

<p>3</p> <p>Sois celui pour qui l'abeille butine la fleur. Suivre désormais le fulgurant éclair —            Regarde derrière les troncs meurtris les arbres s'enflammer dans la fièvre du couchant.</p> <p>Devant toi, la levée de lune trace la ligne de partage des pins. Et l'autre versant de la forêt dort, rêveur de ce paysage où les bottes de paille jouent leur blondeur contre l'ombrée de la nuit.</p> <p style="text-align: center;">8</p> <p>Goûte cette bruine hésitante. Elle caresse la terre asséchée. Le chardon d'été devant la verte fenêtre.            L'écritoire de ce cœur. Le champ de bourgeons.</p> <p>Chambre ouverte sur la marée des étoiles, tu brilles merveilleusement en moi —            L'eau court sur son seul reflet d'argent. Homme ruisseau, voilà ma chanson et mon hasard unique.</p> <p>Là où nous sommes, point d'urgence dans la main. Point de hâte dans l'étrave qu'on façonne.            La barque à la rive ne bouge plus. Douve de lumière amarrée dans le fleuve averti.</p>	<p>3</p> <p>Sii colui per il quale l'ape impollina il fiore. Seguire oramai il folgore del lampo—            Guarda dietro i tronchi straziati gli alberi accendersi nella febbre del tramonto.</p> <p>Davanti a te, il levarsi della luna traccia la linea di spartizione dei pini.            E l'altro versante della foresta dorme, sognatore del paesaggio dove i biondi fasci di fieno giocano con il loro chiarore contro lo scurare della notte.</p> <p>Assapora l'esitante spiaggia. Accarezza la terra prosciugata. Il cardo dell'estate sulla finestra verde.            Lo scrittoio del coro. Il canto di gemme.</p> <p>Camera aperta sulla marea stellata, meravigliosamente tu splendi dentro di me —            Sul suo solo riflesso d'argento l'acqua scorre. Uomo ruscello, ecco la mia canzone e l'unico mio azzardo.</p> <p>Là dove siamo, nessuna urgenza nella mano. Nessuna fretta nella prua che plasmiamo.            La barca sulla riva non si muove più. Fossati di luce ormeggiati nel fiume avvertito</p>
<p>4</p> <p>Épure d'éveil—</p> <p>Entraîné par une houle, le chant de blé à peine doré devient onde.            Terre plissée. Océan d'ors.</p> <p>Côteaux qui sèment leur presque dissolution dans le début et la fin de l'horizon.            Marges blanches, les nuages retiennent les pages d'été dans leur vol invisible.</p> <p>Le sentier de feuilles sèches parle tout bas au pas d'une harpaille—</p> <p>La futaie tenait l'écrin muet de sa demeure.            La lune rousse baissait sa paupière sur les brisées de ton visage.</p> <p>Sertis du cri de l'hirondelle, les traits tirés du ciel sortirent l'instant de l'oubli et vinrent habiter l'espace de son essor.</p> <p>L'aube naquit avec l'œil de la forêt.            Le geai troua le silence.</p>	<p>4</p> <p>Mero risveglio—</p> <p>Mosso dal mareggio, il grano d'oro dolce canta e diventa onda.            Terra plissée. Oceano di ori.</p> <p>Colline che disseminano la loro quasi dissoluzione nell'iniziare e finire dell'orizzonte            Margini bianchi, le nuvole fermano le pagine dell'estate nel loro invisibile volo.</p> <p>Il sentiero di foglie secche bisbiglia a passo di cerbiatti—</p> <p>La fustaia reggeva lo scrigno muto della sua dimora.            La luna rossa abbassava la palpebra sugli scogli del tuo viso.</p> <p>Incastonati nel grido della rondine, i tratti tirati del cielo strapparono l'istante all'oblio per venir abitare lo spazio del suo crescere.</p> <p>L'alba nacque con l'occhio della foresta.            La ghiandaia bucò il silenzio.</p>

(*suit*)

FIGURE I (suit)

<p>5</p> <p>« Se taire un instant » dit l'oiseau à l'aube.</p> <p>Écouter monter la matinée —          Verticale comme l'alouette lorsqu'elle agrandit le ciel de son cri          Horizontale comme l'aigle perçant qui l'inquiète d'un seul œil 12a</p> <p>Regarder enchanter le chemin de halage dans la cour dansante          de l'été</p> <p>Emporter par le vent les noires traverses de la nuit          Broder le poinçon du jour depuis l'horizon étale où hésite nouvelle,          la lumière 13</p> <p>Parures du vert feuillage, les ailes du soleil et de l'oiseau          racontent alors leurs vols à l'arbre qui veille sur ta maison          Et au toit qui te prolonge, la flamme du rocher annonce l'étincelle          escarpée du vertige</p> <p>Les roseaux d'en face se plient vers le fleuve pour voir les          fantaisies nuages les coiffer</p> <p>Et boivent au roi qui depuis sa barque admire leurs doux          ondoissements... 14</p> <p>« Mon ami, mon amour » dit l'oiseau,          « Quand sortiront nos ombres dans l'épure miroir du bleu ? »          « Quand s'ouvriront-elles à l'ampleur de midi ? »</p> <p>*****</p>	<p>5</p> <p>“Tacere un istante” dice l'uccello all'alba.</p> <p>Ascoltare salire il mattino—          Verticale come l'allodola quando col grido allarga il cielo          Orizzontale come l'aquila acuta che con un solo occhio lo inquieta          12a</p> <p>Guardare incantare l'alzaia nel cortile danzante dell'estate          Portare via dal vento le nere traversie della notte          Ricamare a punteruolo di giorno l'orizzonte piatto dove nuova esita,          la luce 13</p> <p>Parure del verde fogliame, le ali del sole e dell'uccello parlano          oro di voli all'albero che veglia sulla tua casa          E al tetto che ti prolunga, la fiamma della roccia annuncia l'irta          scintillio delle vertigini</p> <p>Le canne dirimpetto si piegano verso il fiume per vedere          le lunatiche nuvole che le pettinano</p> <p>E brindano al re che dalla sua barca ammira il loro dolce          ondeggiare... 14</p> <p>“Amico mio, amore mio” dice l'uccello,          “Quando usciranno le nostre ombre nell'incontaminato specchio          dell'azzurro?”          “Quando si apriranno all'ampiezza del mezzodì?”</p> <p>*****</p>
--	--

Je remercie Caroline Peyron, artiste-peintre et traductrice, pour le texte italien.

Source: P. Sacks-Galey, *Quintette de chambre*, dans “Peut-être”, Revue poétique & philosophique, n. 3, 2012, pp. 290-3.

4

L'air(e) de la traduction: le ton, le temps et l'espace

Commençons par l'impasse de nature incontournable: *l'absolu ou l'image intraduisible*. Pour emprunter la terminologie de Eco, comment faire face à l'impossible “négociation”, c'est-à-dire au besoin de trancher entre plusieurs possibilités de traduction là où les sens seconds de l'image sont d'une importance au moins égale que le sens premier. Il arrive par exemple que l'image, dans le simultané de son identité polyvalente, réponde à une nécessité poétique que nulle traduction ne saurait honorer. Il faut alors trancher, couper dans le vif du poème, s'accommoder du sacrifice. Celui-ci peut impliquer le choix entre deux, voire trois ou quatre sens possibles. Tel est le cas des poèmes 1(1c); 1(4a); 4(10a) et 4(11).

...sonnait l'or de l'instant 1(1c) et ...océan d'ors 4(10a). Dans les deux instances, l'image linguistique privilégie l'éclat de la couleur “or”, alors que l'ouïe laisse entendre plusieurs sens alternatifs mais souhaités tout aussi immédiats. Avec le premier exemple, l'image sonore et la couleur s'unissent comme dans un *sonnet* en hommage à l'instant présent, ce qui est renforcé par la conjonction de coordination “lors”, entendue dans la lecture à haute voix, et impliquant la temporalité qu'elle inscrit dans le paradoxe de l'atemporel. Dans les deux exemples, l'interjection “or” est annonciatrice: elle crée comme une attente, ouvrant le poème à ce qui

suit. *Océan d'ors* renvoie alors à une infinité de moments successifs faisant valoir chacun l'instant qu'il introduit ou implique dans la fluidité de sa plus pleine absence-présence, autrement dit, dans ses présences implicites ou masquées. L'image se transforme ainsi en un océan de moments dans l'étendu de l'espace infini. Chacun des instants pressentis porte en lui comme le *Dasein* d'Heidegger, nous ramène à cette présence secrète qui habite toute chose et lui donne son rayonnement intérieur. Dans le second exemple enfin, l'image auditive évoque le sommeil du champ de blé ensoleillé. La *terre plissée* figure alors la calme surface ondulée d'un océan qui dort. Dans tous les cas, la temporalité – *lors de* – doit être sacrifiée à l'image plus forte de l'éclat doré, puisque c'est elle qui fait briller l'instant au centre de l'expérience sensible.

Avec le *pays de chants invisibles* 1(4a), c'est le même problème qui surgit en moins complexe. Entre la musique et l'espace intérieurs, c'est la musique qui résonne plus fort que le silence des champs étendus, alors qu'avec *le sentier de feuilles sèches qui parle tout bas/au pas d'une harpaille* 4(11), nous nous retrouvons devant le parcours intraduisible d'une image à triple intentionnalité, où tous les sens sont de poids égal. Le mot insolite "harpaille" (une harde de biches) s'est imposé à moi comme l'expression la plus porteuse du ressenti visuel et sonore réunis. L'image d'une harpaille, dont le lent passage est annoncé par le bruissement des feuilles sèches, se décompose en harpe et en paille. Elle fait entendre à elle seule l'instrument de musique et rehausse en même temps la valeur chromatique du champ de blé coupé. De plus, la coulée rythmique du vers renforce l'apport musical de l'ensemble et, par la même occasion, reproduit le mouvement des biches, celui du rythme ondulant et fluide de la harpe. Nous sommes ici en plein dans le théâtre de la traduction: à la fois dans l'atelier du peintre, dans le ressenti du poète, dans les jeux de la langue et dans l'onde musicale. Comment, et avec quel orchestre verbal traduire cette peinture silencieuse qui habite le poème? L'italien "cerbiatti" enlève à l'image source sa triple puissance. En restant fidèle au sens premier de l'image, il mutile l'épaisseur du texte en entier: celui-ci perd sa couleur de paille et la musique de sa harpe.

Sans être de la même gravité que l'affaiblissement radical analysé plus haut, *l'appauvrissement du texte source* est par moments inévitable. Avec «Ton visage... – ombre aux yeux d'été éclaircie,...» 1(d), «L'écritoire de ce cœur. Le champ de bourgeons» 3(9) et «Épure d'éveil» 4(10), nous avons trois types d'obstacle où l'image, pour autant qu'elle n'est pas abolie, se trouve pourtant infirmée. Avec le premier, ce ne sont pas les yeux de l'ombre qui s'éclaircissent mais l'été lui-même, ce qui est impossible à rendre en italien. L'homophonie de l'exemple suivant: *chœur/cœur* et *champ/chant*, a pour but la construction d'un chiasme dans le registre des affects, c'est-à-dire l'union et le renvoi de deux résonances simultanés. Encore une fois, l'italien se trouve en défaut: on a décidé de privilégier la musique, et cela d'autant que les sonorités de "cuore" et "coro" s'interpellent. La nature du problème avec la traduction de *Épure d'éveil* 4(10) est d'un autre ordre: l'union en une seule image de pureté et d'esquisse, du substantif et de sa qualité, n'existe pas en italien. Le choix de *Mero* est pourtant mieux qu'un pis-aller car l'allitération en *m/n/d/l*, jointe à l'assonance en *o/a* concourent à la mise en relief sonore de la qualité de l'image escomptée et du propos du poème. Grâce à l'effet rythmique et sonore de cette consonance, l'image en français est parfaitement rendue en italien, quoique autrement, par le biais d'une négociation réussie entre les sons et le sens.

De leur côté, les *petits revers de la traduction* se présentent sous forme de négociation assez simple à mener de front. Comme avec l'exemple précédent, même si les verbes "se mêler" et "impregnave" ne sont pas équivalents, l'adéquation entre À l'humus héritier de successives saisons *se mêlait l'air...1(ib)* et *si impregnava l'aria del grano*, les consonances en *hb/ss/mm* du texte source se retrouvent harmonieusement transposées en italien par le jeu sonore des *p/t/d/s*, ce qui permet de lier phoniquement et sémantiquement les qualités inhérentes au propos et même de les rehausser. Aussi, la synesthésie de l'air (substance et odeur) et du chant (l'air montant) se retrouve dans un *bel canto* avec l'italien *l'aria del grano in crescita*. La même réussite s'entend dans *Tu habiterais mon pays...* image que Caroline Peyron a choisie de rendre par *Staresti di casa nel mio...* à la place de *Abiteresti*; en effet, choisir ce dernier nous ferait rester dans la littéralité du signifié alors que le sens figuré de *Staresti* – tu serais à demeure dans mon pays – crée l'intimité voulue par le poème.

Ce genre de réussite se trouve encore avec la traduction de *Chanter enfin à même le vent...2(6)* en *Cantare infine l'inno ventoso*: il n'y a pas en italien d'adhérence à l'expression, ce qui invite à la transformer en adjectif (*ventoso*) pour l'unir ensuite à l'hymne et au vent et cristalliser l'image. Pareillement, avec *...voilà ...mon hasard unique 3(9a)* et *ecco ...l'unico mio azzardo*, nous voyons dans le français l'importance de l'ordre des mots dans le temps de l'image plutôt que dans l'espace de la page: l'inversion accroît la valeur poétique, ce qui en italien est rendue avec autant de force, mais avec une syntaxe inversée.

Il existe aussi des moments où *la traduction l'emporte*, c'est-à-dire enrichit le texte source en lui donnant une dimension complémentaire. Tel est le cas de l'image visuelle et sonore du *hautbois 1(3)* que Caroline Peyron a rendu par *di flauto boschivo* pour pouvoir garder l'instrument de musique en bois ainsi que l'image des arbres. Si le texte d'origine est plutôt innocent, le texte cible rattache à cette image tout un *interdiscours* en rapport avec les jeux du dieu Pan et sa flûte magique. Ce sens étranger à l'original n'est pourtant pas incompatible avec son intention. Tel est aussi le cas de *Dire seulement, et encore...//Dire encore...2(5)*, où la traductrice choisit de répéter le verbe dire: *Dire ancora, dire solo...//Dire, dire ancora*. Le parallélisme et la rime interne créés en italien par l'écho de "dire" préparent l'arrivée de *Dire enfin/Dire infine* quatre vers plus loin; ils réussissent également une tension et une dynamique plus fortes que dans le poème source et m'amènent à reconnaître ici la supériorité de la langue italienne sur la portée de l'affect. Et tel est encore le cas où la traduction donne une belle équivalence comme avec *Sois celui pour qui l'abeille butine.../Sii colui per il quale l'ape impollina...3(7)*. Garder le subjonctif permet de préparer l'action de butiner, qu'on traduirait volontiers par "buttina". Mais le fait de lui préférer "impollina" montre le souci de la traductrice pour la musicalité du vers: celle-ci existe dans le texte français avec la répétition du son "hui" et les plosifs allitérants en *p* et *b* mais disparaîtrait avec "buttina". Le verbe "impollinare", par contre, permet de garder la même consonance en jouant sur d'autres sons comme le *ii*, le *l* et le *p* et ainsi respecter la tonalité d'origine.

Il arrive pourtant au traducteur comme au poète de vivre cette *hésitation entre son et sens* dont il a été question au départ. Avec la traduction de *Ombre quêteuse et d'attente certaine 1(2)* il a fallu choisir entre *Ombra sollecita...* et *Ombra che chiede e d'attesa certa*. La première solution avec sa *ll* permettait de créer la même attente que le *tt* de *attesa* autour du *e* central et de faire écho au vers français, mais on a décidé de sacrifier la symétrie à la faveur du second choix pour rester plus proche du sens du texte source. La même incertitude a pesé

sur la traduction de *l'ombrée de la nuit* 3(8). L'emploi du substantif *ombra* aurait créé un faux sens puisque la nuit n'a pas d'ombre, alors que l'infinitif *scurare* permet d'incarner l'énergie de la nuit qui s'étend. Il arrive aussi d'insister sur l'insolite en gardant dans les deux langues une image qui surprend, mais qui s'accroche à sa logique interne pour maintenir sa force. C'est ainsi que l'œil unique de l'aigle – cristallisé phonétiquement par la liaison sonore de *l* à *o*: *un seul œil / un solo occhio* 5(12a) – contribue à rendre plus perçant son regard scrutateur et l'unir aux sons de la matinée montante. De même, l'hyperbate qualifiant *l'horizon étale où hésite nouvelle, la lumière* doit être gardé dans le texte d'accueil pour la même raison: l'image puise son énergie dans l'inversion syntaxique et déstabilisante des deux langues; la perception phénoménologique verticale et horizontale de la matinée naissante se trouve alors au centre du silence qu'impose l'oiseau à l'aube.

## 5 In fine

Comment la traduction serait-elle à même d'assumer la richesse linguistique du texte poétique, ou même de l'évoquer, tout en respectant l'économie d'ensemble? De fait, et grâce à la résolution des sons et des couleurs, le texte source démontre que le poème vit dans l'équilibre créateur d'une homonymie et d'une homophonie complexes dont la densité s'avère impossible à rendre dans une langue autre que celle d'origine. Le traducteur négocie une double interprétation, celle de l'identité du poète devenue Autre dans et par l'altérité langagière, et celle de l'altération linguistique tributaire de la traduction. Désormais, l'écart inévitable entre le poète, la richesse verbale du poème source et sa récréation dans la langue d'accueil se creuse.

Si l'on peut affirmer qu'un texte n'est jamais vraiment fini, qu'il se trouve simplement arrêté par le *point d'orgue* qui marque sa fin, on peut dire ici que le devenir du texte, son *entéléchie*, est au plus fort dans le texte français, ainsi que dans tout texte source. En effet, les images d'origine réunissent l'infini et l'éternité, le temps et l'espace dans le lieu paradoxal d'un imparfait ou d'un indicible qui court en filigrane dans l'acte poétique de *se traduire*, acte dont la dynamique est *toujours déjà* en-train-de-se-faire. Héritier de cette vérité, force est de constater que la réussite de toute traduction poétique réside dans sa capacité à résonner de sa propre vibration dans l'imaginaire de sa nouvelle langue.

## Notes

1. A. Rey, *le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, p. 2147.
2. Voltaire, *Correspondance*, t. IV, Pléiade, Gallimard, Paris 1978, p. 359.
3. Ivi, p. 636.
4. J. B. D'Alembert, *Œuvres*, série V, t. I, éd. CNRS, Paris 2009, p. 137.
5. P. Valéry, *Œuvres*, t. II (1941), Pléiade, Gallimard, Paris 1960.
6. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003 (traduction française *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Grasset, Paris 2007). Dans toute langue, l'énoncé linguistique et le discours créateur sont reliés entre eux par la relation des effets de langue à l'expression des affects chez l'être créateur.
7. P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990.

## Bibliographie

- D'ALEMBERT, J. B. LE ROND, *Œuvres*, série V, t. 1, éd. CNRS, Paris 2009.
- ECO U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003 (traduction française *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Grasset, Paris 2007).
- PONTY M., *L'œil et l'esprit*, Folio, Gallimard, Paris 1964.
- REY A., *le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*.
- RICCEUR P., *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990.
- SACKS-GALEY P., *Quintette de chambre*, dans "Peut-être", Revue poétique & philosophique, n. 3, 2012, pp. 290-3.
- VALÉRY P., *Œuvres*, t. II (1941), Pléiade, Gallimard, Paris 1960.
- VOLTAIRE, *Correspondance*, t. IV, Pléiade, Gallimard, Paris 1978.