

UN POÈME ET CINQ TRADUCTIONS

LES TRADUCTIONS ont tous ces temps-ci été largement utilisées comme documents scientifiques, pour mettre en évidence les différences ou les ressemblances de structure entre deux langues.¹ Auparavant, déjà, on les avait utilisées, – beaucoup trop, et beaucoup trop hasardeusement, – pour essayer de saisir les différences dans ce qu'on appelait les mentalités, ou la psychologie des peuples. Dans le domaine littéraire enfin, les comparaisons de traductions ont toujours servi à juger les traducteurs et les textes traduits.²

On peut se demander si les traductions ne pourraient pas être utilisées aussi comme matériaux scientifiques pour essayer de saisir ce qu'est la poésie. Certes on peut soutenir que la poésie est intraduisible. Toutefois, même pour démontrer cette affirmation, je pense que le meilleur moyen serait encore une comparaison scientifique entre l'original et ses traductions, mais une comparaison qui réussirait à définir objectivement *ce qui manque* aux traductions, et qui par conséquent doit être présent d'une manière ou de l'autre dans l'original. Cependant on peut postuler aussi qu'une pratique bilinguistique a prouvé que la poésie est traduisible. Le problème est alors inverse: mettre en évidence ce qui est à la fois dans l'original et dans les traductions qu'on en donne. Un cas particulièrement favorable devrait être celui d'un poème traduit par plusieurs traducteurs dans la même langue, à la même époque.

On a choisi, pour explorer les possibilités d'une telle méthode, un poème italien d'Umberto Saba, écrit en 1909 et publié dans le *Canzoniere* (3^e édition, Turin, Einaudi, 1957, p. 72).

LA CAPRA

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.

Quell'uguale belato era fraterno
al mio dolore. Ed io risposi, prima
per celia, poi perché il dolore è eterno,
ha una voce e non varia.
Questa voce sentiva
gemere in una capra solitaria.

¹ Par exemple Vinay et Darbelnet dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais*; et les travaux de Mario Wandruszka

² Voir, par exemple, G. Mounin, *Lyrisme de Dante*, Presses Universitaires de France, 1964, p. 85-104.

In una capra dal viso semita
sentiva querelarsi ogni altro mâle,
ogni altra vita.

Les cinq traductions qu'on utilisera vont, chronologiquement, de 1957 à 1962.

La première, de Guglielmo Alberti, a paru dans le numéro 2 de la revue *Formes et Couleurs* (1945), numéro spécial sur *La Poésie*.

J'ai parlé à une chèvre
seule dans le pré, la corde au cou.
Rassasiée d'herbe, trempée
de pluie, elle bêlait.
Ce bêlement, égal, à ma douleur
était fraternel. Je répondis: d'abord
par bonne humeur – et puis
parce que la douleur est éternelle,
elle n'a qu'une voix, invariable.
Et cette voix, je l'entendais
gémir dans une chèvre solitaire.
Dans une chèvre au visage sémite
j'entendais tout autre mal se plaindre,
toute autre vie.

La deuxième a paru dans le numéro 8/1957 du *Journal des Poètes* (Bruxelles), elle doit être de Van Nuffel ou de Clérici.

J'ai parlé à une chèvre.
Elle était seule sur le pré; elle était liée.
Repue d'herbe, trempée
par la pluie, elle bêlait.

Son bêlement égal était frère
de ma douleur. Je répondis d'abord
pour rire ; et puis parce que la douleur est éternelle,
elle n'a qu'une voix, invariable.

La troisième traduction, de l'auteur de ces lignes, a paru dans le numéro de février 1958 de la revue *Critique*.

Cette voix je l'entendais
gémir en une chèvre solitaire.
En une chèvre aux traits sémites
j'entendais se plaindre tout autre mal,
toute autre vie.

J'ai parlé à une chèvre.
Elle était toute seule dans un pré, attachée.
Gonflée d'herbe, trempée
de pluie, elle bêlait.
Son bêlement monotone était fraternel
à ma douleur. Et je lui répondis, d'abord
pour m'amuser, puis parce que la douleur est éternelle,
et n'a qu'une voix, toujours la même.
Cette voix, je l'entendais
passer dans un bêlement solitaire.

Dans la voix d'une chèvre à tête de Juif
j'entendais la voix de tous les maux,
la plainte de toutes les vies.

La quatrième est celle de Maurice Javion, parue dans le numéro 1156 (décembre 1959) du *Mercure de France*, numéro sur la poésie moderne italienne.

J'ai parlé à une chèvre.
Elle était seule dans le pré, elle était attachée.
Rassasiée d'herbe, ruisselante
sous la pluie, elle bêlait.

Ce bêlement monotone était à ma douleur
fraternel. Et j'y répondis, par jeu
d'abord, et puis car la douleur est éternelle,
elle n'a qu'une voix, invariable.
J'entendais cette voix gémir
en une chèvre délaissée.
En une chèvre à la face sémite
j'entendais se plaindre toutes les douleurs,
toutes les vies.

La cinquième traduction est de Georges Haldas, qui est lui-même un poète. Elle a paru en 1962, aux Editions Rencontre de Lausanne, dans un volume de

traductions de Saba, *Vingt-et-un poèmes*.

Une chèvre était seule
à l'attache en son pré.

Et je lui ai parlé.
Gavée d'herbe, inondée
par l'averse, elle bêlait.

Bêlement monotone et qui était
pour ma douleur un frère.
J'ai répondu, par jeu d'abord, et puis
parce que la douleur est éternelle,
ayant sa voix à elle, unique,
et non plusieurs.
Sa voix, que j'entendais gémir
en une chèvre solitaire.
Une chèvre à l'air juif
en qui se lamentait le mal
profond de toute vie.

On peut naturellement soutenir que ce qui est esthétiquement pertinent, dans ce poème de Saba, c'est sa structure métrique, et que, par conséquent, nul des cinq traducteurs ne l'a traduit, nul lecteur à travers ces traductions ne peut atteindre les signifiés poétiques transmis par les signifiants métriques de l'original. En effet, nul des traducteurs, bien qu'ils aient tous traduit le texte en lignes inégales, n'a respecté le schéma métrique de *La capra*, composé d'une suite de vers de sept et onze syllabes, sauf le dernier vers:

Saba:	7-11-7-7-11-11-11- 7- 7-11-11-11-5
Alberti:	7- 9-7-6-10-11- 6-10- 9- 8-10-10-9-4
J. des Poètes:	7-12-6-7- 9-10-14- 9- 7-10- 8-10-4
Mourirhi:	7-13-6-6-12-12-15- 9- 7-10-11- 9-8
Javion:	7-14-8-7-13-10-12- 9- 8- 8-10-11-4
Haldas:	6- 6-6-6- 7-10- 6-10-10- 8- 4- 8-8-6-8-6

Le nombre des vers (13) n'est respecté que par trois traducteurs sur cinq. Le nombre des vers traduits qui ont le même nombre de syllabes que l'original (ils sont en caractères gras) est faible. Si cette structure métrique était esthétiquement pertinente, c'est-à-dire en corrélation spécifique avec le signifié poétique de ce poème, il faudrait expliquer pourquoi le grand poème de Léopardi, *A sé stesso*, constitué lui aussi d'une suite analogue (7-11-11-7-11-7-11-11-7-11-7-11-11-7-11-7), a un signifié poétique si différent, – sauf à prétendre que la spécificité des deux textes est due uniquement au fait que l'un a 13 vers et l'autre 16, à la distribution différente des heptasyllabes et des hendécasyllabes, et aussi à la singularité du vers final chez Saba. *La capra*, chose non fréquente en italien, est

assonancée (en *a* et *o*) et même, pour 8 vers, rimée (en *ata, terno, aria, ita*). Aucune traduction ne semble avoir cherché cette fidélité qui se réalise elle aussi, très faiblement, pour deux ou trois vers, par hasard. Mieux vaut penser, fût-ce provisoirement, que les règles métriques ont une valeur d'indice culturel pour les lecteurs de l'original (c'est ce que Hjelmslev appelait à tort une »langue« de connotation) et une valeur d'écho culturel contagieux (ici, la forme choisie par Saba bénéficie du souvenir prestigieux de Léopardi pour les lecteurs qui lisent encore ce dernier). La valeur esthétique du poème n'est pas liée globalement ni automatiquement à ses structures métriques: si certains éléments métriques sont esthétiquement pertinents ici, il faudra montrer que c'est parce qu'ils ont une fonction précise dans la transmission du signifié esthétique du poème.

On pourrait aussi penser, quand on est influencé par toute la poésie française depuis Rimbaud, que ce qui est esthétiquement pertinent ce n'est pas la métrique – élément externe, plaqué, passe-partout, traditionnel, – mais la rythmique du poème liée à sa structure syntaxique, – élément interne par où passe, pour une large part, la liaison intime entre signifiant et signifié linguistiques et poétiques. Il y a, dans le texte italien, quatre effets rythmiques voyants, marqués par des enjambements (*bagnata/ dalla pioggia, prima/per celia, fraterno/al mio dolore, sentiva/gemere*). Ces enjambements sont respectés, de façon diverse, chez tous les traducteurs, probablement par fidélité au découpage rythmique-graphique de l'original. Peut-être l'effet en est-il majoré en français ou ils ne sont légitimés ni par la métrique ni par la recherche de l'assonance ou de la rime. Alberti et Haldas ajoutent un enjambement de leur cru. Même si l'on pense qu'effectivement ces quatre effets sont partie intégrante du rythme spécifique de ce texte, on aura traduit sans comprendre tant qu'on ne saura pas, même si on la pressent, leur pertinence propre ici, c'est-à-dire leur contribution, à la fonction spécifique du rythme d'ensemble de ce poème. Et ce rythme ne saurait être réduit à ces quatre effets.

Pour essayer de déceler à quoi tient la poésie de ce texte, on peut aussi chercher à identifier ce qui manque dans certaines de ces cinq traductions. C'est une exploration légitime: cinq traducteurs qui ont choisi, indépendamment selon toute vraisemblance, de traduire ce poème parmi les quelque quatre cents du *Canzoniere* (dont à peine le dixième a été traduit en français), constituent vraiment par la convergence de leur choix ce que Michael Riffaterre appelle un archi-lecteur: cette convergence témoigne au moins d'un accord sur le fait que tous ont ressenti particulièrement la poésie de ce poème. L'exploration est cependant hasardeuse du fait qu'un des traducteurs sera ici juge et partie.

Le point de départ, qui ne peut être que subjectif, est celui-ci: ces traductions seront en général perçues comme inégalement satisfaisantes, soit globalement, soit sur certains points. L'étude de ces insatisfactions

UN POÈME ET CINQ TRADUCTIONS

Saba	Alberti	J. des Poètes	Mounin	Javion	Haldas
1. sola	seule	seule	toute seule	seule	seule
2. sul prato	dans le pré	sur le pré	dans un pré	dans le pré	en son pré
3. legata	la corde au cou	liée	attachée	attachée	à l'attache
4. sazia	rassasiée	repue	gonflée	rassasiée	gavée
5. bagnata	trempée	trempée	trempée	ruisselante	inondée
6. dalla pioggia	de pluie	par la pluie	de pluie	sous la pluie	par l'averse
7. quell' [uguale]	ce	son	son	ce	∅
8. uguale [belato]	égal	égal	monotone	monotone	monotone
9. fraterno	fraternel	frère de ma d.	fraternel	fraternel	un frère [pour]
10. al mio dolore	à	de	à	à	pour
11. risposi	répondis	répondis	répondis	répondis	j'ai répondu
12. per celia	par bonne humeur	pour rire	pour m'amuser	par jeu	par jeu
13. poi	et puis	et puis	puis	et puis	et puis
14. perché	parce que	parce que	parce que	car	parce que
15. ha una voce	n'a qu'une voix	n'a qu'une voix	n'a qu'une voix	n'a qu'une voix:	ayant sa v. à elle
16. e non varia	invariable	invariable	toujours la même	invariable	unique
17. questa [voce]	[et] cette	cette	cette	cette	sa
18. voce sentiva	cette voix, je l'ent.	cette voix, je l'..	cette voix, je l'.	j'entendais cette v.	[sa] v. que j'ent.
19. gemere	gémir	gémir	passer	gémir	gémir
20. in [una capra]	dans [une chev.]	en [une ch.]	dans [un bêlement]	en [une ch.]	en [une ch.]
21. solitaria	solitaire	solitaire	solitaire	délaissée	solitaire
22. in	dans	en	dans	en	∅
23. una	une	une	la voix d'une	une	une
24. capra	chèvre	chèvre	chèvre	chèvre	chèvre
25. dal viso	au visage	aux traits	à tête	à la face	à l'air
20. semita	sémita	sémites	de Juif	sémita	juif
27. sentiva querelarsi	j'entendais [. ..] se nl.	j'entendais se nl.	j'entendais la voix	j'entendais se pl	se lamentait
28. ogni altro mâle	tout autre mal	tout autre mal	de tous les maux	toutes les douleurs	le mal profond
29. ogni altra vita	toute autre vie	toute autre vie	de toutes les vies	toutes les vies	de toute vie

Tableau 1

pourrait révéler soit ce qui n'a pas été traduit, soit ce qu'il aurait fallu traduire, soit les deux, c'est-à-dire des traits poétiquement pertinents très précis du texte original. On a essayé d'objectiver cette procédure en recensant toutes les unités de traduction qui ont été rendues de façon différente par au moins deux traducteurs.

Tout d'abord, les cinq traductions transmettent sans erreur les signifiés proprement linguistiques d'un original dont la langue est très simple et très claire, sans une seule image poétique inventée par l'auteur. Il est difficile de percevoir une différence linguistique significative là où les traducteurs diffèrent, comme dans: *trempee de pluie, trempée par la pluie, ruisselante sous la pluie, inondée, par l'averse* ; ou bien dans : *rassasiée d'herbe, repue..., gonflée..., gavée...* ; ou bien dans : *par bonne humeur, pour rire, pour m'amuser, par jeu*, etc. On peut poser qu'à travers n'importe laquelle des traductions, le lecteur atteint la substance et la forme du contenu linguistique de l'original. On peut aussi penser que, indépendamment de toute expression (la chèvre attachée sous la pluie, – son bêlement, – le poète qui s'amuse d'abord à lui répondre en bêlant, – puis perçoit la parenté profonde de toutes les détresses – et finit par reconnaître la plainte de toutes les vies dans la voix d'une chèvre dont le poète, Juif lui-même, s'aperçoit que la tête évoque le profil sémite classique) ce contenu doit transmettre une grande part du vécu poétique, de l'expérience intime non-linguistique que le poète a voulu transmettre. Il y a d'abord une situation poétique, émotionnelle et culturelle ici. Le poème est en effet de 1909, à peu de temps notamment des pogromes qui marquèrent la révolution russe de 1905 - avec la répression qui suivit, notamment celle des Cent-Noirs. C'est une situation vécue antérieure à toute forme de l'expression. Les traductions sont égales au départ, du fait qu'elles transmettent toute la substance de cette situation (ce qui peut ne pas être le cas pour toutes les traductions de tous les poèmes, mais ce qui est plus fréquent qu'on ne croit : toutes les traductions de Dante, à part les difficultés d'interprétation, donnent au lecteur ce que Dante avait à dire et a dit, si elles ne réussissent pas toutes à suggérer comment il l'a dit).

D'où vient alors l'insatisfaction que laissent, au lecteur que je suis, certaines traductions ? De la forme de l'expression certes, *mais dans la mesure où celle-ci est aussi le signifiant du signifié poétique correspondant* de l'original. Par exemple, les nombreuses libertés que la traduction de Haldas prend avec les structures syntaxiques de l'original ne me choquent pas, malgré le fait qu'un traducteur universitaire a toujours tendance à préférer, à qualité égale, plus de fidélité au texte. Sans doute est-ce parce que, pour moi, ces modifications ne sont pas esthétiquement pertinentes, n'altèrent pas sensiblement le signifié poétique du texte. En revanche, depuis la première lecture, je suis très sensible à des imperfections très précises.

»*Sur le pré*« (J. des Poètes), mot à mot de l'italien, n'est pas dans l'usage français, c'est une gaucherie. »*Dans le pré*« même (Alberti, Javion) n'a pas de naturel; le français n'emploierait pas l'article défini dans ce cadre. Ces deux mot-à-mot

constituent, bien que peu voyants, des italianismes. »*En son pré*« (Haldas) choque comme un archaïsme littéraire, un tour académique recherché, déplacé pour rendre Saba. Il faut en dire autant pour »*en une chèvre*« (J. des Poètes et Javion, répété deux fois).

Les inversions, qui ne sont pas dans le texte, sont pénibles pour la même raison: »à ma douleur était fraternel« (Alberti), »était à ma douleur fraternel« (Javion). Dans le même ordre d'idées, le »*car* [la douleur est éternelle] « (Javion) est inutilement littéraire à la place de *parce que*.

»La corde au cou« pour *legata* (Alberti) introduit un jeu de mots qui est une surcharge, étrangère à Saba. »Elle était *liée*«, (J. des Poètes), n'est au contraire qu'un mot à mot maladroit, étranger au français.

Trois autres touches introduisent, pour mon oreille, un type différent de dissonance avec l'original. Il s'agit chaque fois d'un mot-à-mot qui manque de naturel en français. »Ce bêlement *égal* (Alberti, Journal des Poètes), bien que le mot soit acceptable, est prosaïque, intellectuel, froid. »*Invariables*«, pour rendre »e non varia« présente le même défaut d'appartenir au registre de la prose objective, et plate ici. Mais c'est surtout le visage »*sémite*« (Alberti), les »traits *sémites*« (J. des Poètes), »la face *sémite*« (Javion) qui détonent, peut-être au sommet émotionnel du poème, par la coloration purement scientifique, juridique, administrative du mot »*sémite*« en français.

Enfin, le mot-à-mot qui traduit *ogni altro mâle* et *ogni altra vita* par *tout autre mal* et *toute autre vie* (Alberti, J. des Poètes), bien que très fidèle, offre l'inconvénient de mettre un accent expressif, malencontreux en français, sur *autre*, c'est-à-dire sur l'altérité des maux et des vies, alors qu'il s'agit de souligner leur parenté (l'imperfection de Haldas, toute différente, lui vient de s'être privé de la répétition de *tout*, très efficace pour la scansion du rythme: *le mal profond de toute vie* n'est pas à rejeter parce qu'il s'écarte du mot-à-mot, mais pour cette seule raison).

L'ensemble de ces réactions d'un lecteur dessine en vœux, si l'on peut dire, ce qui est poétiquement pertinent pour lui dans la structure formelle des signifiants du texte de Saba: un ton très uni, très simple, et qui rase exprès, continuellement, la langue parlée. Ce ton est obtenu à partir d'un vocabulaire quotidien, sans recherche, - sauf peut-être *querelarsi* et *gemere*, - et d'une syntaxe déclarative, sobre, neutre. Les inversions pertinentes sont celle des vers 3 et 4, qui met en relief *belava* ; celle de »*in una capra ... sentiva*«, importante pour la scansion désolée des trois vers de la fin (avec la répétition de *ogni*) ; et celle de »*questa voce sentiva*«, si typiquement parlée. Pour dire ce qu'il a à dire, à aucun moment Saba n'élève la voix: il disait lui-même que ses vers les meilleurs ont un défaut terrible: »ils ne se voient pas«. *Tout ce qui contribue*, outre l'écho léopardien, à *recréer ce ton dans les traductions est esthétiquement pertinent, et cela seul*. Les problèmes de détail (métrique, rythme, inversions, mot-à-mot ou transpositions ou modulations, etc.) ne peuvent être résolus isolément, chacun pour lui-même, mais uniquement dans la mesure où ils apportent leur contribution à recréer des formes (des signifiants poétiques) qui

auront la même fonction poétique (les mêmes signifiées esthétiques) que dans l'original. Par exemple, lorsque Haldas traduit:

»*poi, perché il dolore è eterno,
ha una voce e, non varia*«

par ceci: »et puis
parce que la douleur est éternelle,
ayant sa voix à elle, unique, et non plusieurs«

il est sans doute plus près de ce qui est poétiquement pertinent, dans le rythme et le ton de l'original, que ceux qui traduisent *e non varia* par «invariable», bien qu'il ait l'air de s'écarter outrageusement de la fidélité au mot-à-mot. Et le fait qu'il supprime l'enjambement *d'abord / par jeu* pour le remplacer par un autre qui n'est pas dans le texte, *par jeu d'abord, et puis / parce que la douleur...*, n'a rien d'un péché capital. Ce qui est pertinent, c'est sans doute que les enjambements de l'original ont pour fonction poétique ici d'introduire dans le rythme et la diction du poème quatre moments où la voix, déjà très unie, est encore plus *retenue*, si peu que ce soit, par le passage d'un vers à l'autre. Ces légères retenues de la voix contribuent à donner un ton qui est très proche de celui de la parole quotidienne. C'est sans doute pour la même raison, intuitivement, que j'ai traduit *sola* par *toute seule* (plus perlé); ou *gemere* (un peu littéraire) par *passer dans le bêlement*; et *in una capra* par *dans la voix d'une chèvre* (impossible de dire avec naturel en français qu'on entend une voix dans une chèvre); sans doute aussi les deux derniers vers par un dédoublement de *querelarsi* («la voix de tous les maux, la plainte de toutes les vies») où la répétition *voix/plainte* va dans le sens des répétitions pertinentes *sentiva/sentiva* et *ogni/ogni*.

Tout au moins est-ce ainsi qu'un traducteur linguiste finit par comprendre les raisons qui l'ont conduit à sa traduction.

Source : *Interlinguistica, Sprachvergleich und Übersetzung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1971, p. 728-736.