

## De la traduction de quelques intraduisibles

Han Daekyun

Volume 53, numéro 1 (293), octobre 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65447ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daekyun, H. (2011). De la traduction de quelques intraduisibles. *Liberté*, 53(1), 98–108.

# DE LA TRADUCTION DE QUELQUES INTRADUISIBLES

Toute œuvre qui ne nous requiert pas est intraduisible<sup>1</sup>.

Durant la traduction que j'ai faite en 2002 de dix poèmes<sup>2</sup> de Gaston Miron, extraits de *L'homme rapaillé*, j'ai échangé des courriels avec Marie-Andrée Beaudet, qui a été sa compagne de vie, pour le choix des poèmes ainsi que pour des questions relatives à la poétique miro-nienne et, pour la pratique de la traduction, avec Gilles Cyr « qui [...] avait un long moment aidé [Miron] comme un aiguillon et un greffier<sup>3</sup> ». Depuis la parution de ces poèmes de *L'homme rapaillé*, j'ai enseigné la poésie de Miron à mes étudiants, souvent en traduisant ses poèmes en classe. La traduction quasi complète<sup>4</sup> en coréen de

1. Yves Bonnefoy, « La traduction de la poésie », *Entretiens sur la poésie*, Neuchâchel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1981, p. 102.
2. Cette traduction en coréen d'un choix de poèmes de Gaston Miron a paru à Séoul dans la revue *Hyundae Munhak* [Littérature contemporaine] en février 2002 (n° 566). Y sont traduits « Mer jours », « Soir tourmente », « Ce corps nouveau », « Vérité irréductible », « Tout un chacun », « Plus belle que les larmes », « Les siècles de l'hiver », « Compagnon des Amériques », « Au sortir du labyrinthe », « Le quatrième amour », suivis d'une postface rédigée par moi-même, *La vie et l'œuvre de Gaston Miron*.
3. Dominique Noguez, « Le poète en souffrance », *Études françaises*, vol. 35, nos 2-3, 1999, p. 14. Noguez précise : « un aiguillon pour le faire avancer dans les sillons du poème, un greffier pour noter les vers enfin sortis de "en souffrance" ». En effet, Gilles Cyr m'a parlé de son rôle dans le développement des poèmes de Miron. Voir aussi Gilles Cyr, « Accueillir l'inconnu. Entretien avec Gilles Cyr », *Voix et Images*, vol. 28, no 3, 2003.
4. Cette traduction a été faite à partir de l'édition de 1998 de *L'homme rapaillé*. J'ai ajouté

*L'homme rapaillé* a finalement paru aux éditions Zmanz, à Séoul, en juillet 2011. Pour terminer la version finale du manuscrit en coréen, François Dumont m'a beaucoup aidé à comprendre les derniers points qui me semblaient vagues ou ambigus, et aussi Pierre Nepveu pour le vers « et j'ai du chiendent d'achigan plein l'âme », peut-être l'un des vers les plus *intraduisibles* de la poésie de Miron. Et, dans leurs courriels récents, mes correspondants mironiens, Pierre Nepveu, Gilles Cyr et François Hébert, m'ont expliqué des vers tels que « Québec ma terre amère ma terre amande » et « les deux mains dans les furies dans les féeries ».

Je me propose donc de montrer ici le processus de traduction relatif à quelques *intraduisibles*, en tenant compte de ce qu'a dit Paul Ricoeur : « la tâche du traducteur ne va pas du mot à la phrase, au texte, à l'ensemble culturel, mais à l'inverse : s'imprégnant par de vastes lectures de l'esprit d'une culture, le traducteur redescend du texte, à la phrase et au mot<sup>5</sup> », ce sans quoi je ne comprendrais pas, par exemple, l'image voulue par le poète dans son vers : « coule-moi dans ta palinte osseuse<sup>6</sup> » (« La marche à l'amour »).

## 1

et j'ai du chiendent d'achigan plein l'âme  
(« La marche à l'amour »)

Si je traduais « du chiendent d'achigan » selon le sens ordinaire des mots, ce vers deviendrait insignifiant. On se demanderait pourquoi le poète y a mis côte à côte une plante (*chiendent*) et un poisson (*achigan*) qui paraissent n'avoir aucun rapport entre eux. Mais pour bien comprendre la visée du poète, il faut connaître l'étymologie de ces mots. Le premier dérive bien évidemment de la composition *chien* et *dent*, et le deuxième de l'algonquien, voulant dire *celui qui se débat*. Il semble donc que le vers a pour sens : *j'ai quelque chose*

dans la postface un texte sur l'œuvre, et une biographie du poète à la fin du livre. Je n'ai pas traduit « Six courtpointes », séquence ajoutée dans l'édition Maspéro de *L'homme rapaillé* parue en 1981, onze ans après la première publication du recueil aux Presses Universitaires de Montréal en 1970, ni les proses telles que « Aliénation délirante », « Notes sur le non-poème et le poème », « Circonstances » et « De la langue ».

5. Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 56.
6. Miron écrit dans la marge : « Palinte : mot mystérieux né d'une coquille. À l'imaginaire de chacun. » (Gaston Miron, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, texte annoté par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 53.) Il s'agit évidemment du mot *plainte*, avec l'inversion des deux lettres *l* et *a*.

comme des dents de chien qui mordent bien (c'est la bouche d'achigan), avec de l'âme. C'était ma première lecture de ce vers lorsque j'en ai entrepris la traduction. Mais Pierre Nepveu<sup>7</sup> m'a éclairé en citant Miron répondant à son traducteur brésilien Flávio Aguiar à propos de ce vers. D'abord, lisons l'explication de Miron :

Bon, l'achigan, quand tu le pêches, qu'il mord et que tu veux le sortir de l'eau, tu as beaucoup de difficulté. C'est un poisson qui est comme du chiendent dans l'eau. Le chiendent, c'est difficile à arracher. L'achigan est à l'eau ce que le chiendent est à la terre : ça ne sort pas. Une truite ou une barbote, c'est facile, mais l'achigan, quand tu en as un au bout de ta ligne, c'est comme un espadon dans la mer, il se débat tellement qu'il ne veut pas sortir de l'eau. C'est un peu ce que je veux dire avec « du chiendent d'achigan dans l'âme<sup>8</sup> »...

Commentant cet énoncé de Miron, Nepveu conclut que « [c]'est donc l'idée de résistance ou de ténacité qui domine<sup>9</sup> », fait que corrobore le vers : « du chiendent d'histoire depuis deux siècles » (« Séquences »). Gilles Cyr, lui aussi, m'a écrit très justement : « [j]e me dis qu'il est possible que "chiendent d'achigan", en soi, ne signifie rien. Mais le sens survit au-delà de l'absence de signification immédiate, quand on connaît l'ensemble de la poésie de l'auteur : il s'agit de *résistance*. Le je lyrique ne lâche pas prise<sup>10</sup>. » Il s'agit donc de traduire ce que le poète ressent, historiquement et linguistiquement aliéné dans son texte — et, pour moi, de transmettre aux lecteurs coréens cette *résistance* mironienne, même s'il m'est impossible de transposer les sonorités (trois *d*, deux *ch* et les nasales : *ien*, *en*, *an*, *ein*) dans ma traduction. On garde l'*image* (non pas le sens) en sacrifiant le *son*, car aucun *mot* n'a le sens identique dans le texte traduit. Mais cette *image* qu'il faut représenter me paraît ambiguë, lorsque j'entends Miron parler de la *mauvaiseté* tant de cette herbe, le chiendent, que du poisson, l'achigan :

7. Pierre Nepveu a écrit dans son courriel du 25 janvier 2010 à Gilles Cyr, qui me fut transféré par celui-ci : « Je crois bien que tous les traducteurs se sont heurtés à cette image, qu'il est impossible de traduire littéralement. Peut-être Han Daekyun appréciera-t-il cet échange entre Miron et Flávio Aguiar, son traducteur brésilien. »
8. Gaston Miron, « Entretien avec Flávio Aguiar », repris dans *L'avenir dégagé. Entretiens 1959-1993*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal, l'Hexagone, 2010, p. 374.
9. Pierre Nepveu dans un courriel envoyé le 25 janvier 2010 à Gilles Cyr.
10. Gilles Cyr dans un courriel qu'il m'a envoyé le 25 janvier 2010.

C'est aussi de la mauvaise herbe, le chiendent. Or, l'achigan est un mauvais poisson, qui ne se mange pas parce qu'il est plein d'arêtes. De plus, il détruit tous les autres poissons. Moi aussi, c'est vrai, j'ai des côtés mauvais. Je suis de la mauvaise herbe dans la société<sup>11</sup>!

Une telle *mauvaiseté* est-elle comparable à celle de Rimbaud quand il s'écrie : « [j]e meurs, je me décompose dans la platitude, dans la mauvaiseté, dans la grisaille<sup>12</sup> »? Yves Bonnefoy, en parlant de la difficulté de traduire un poème (non pas la poésie!), se demande en ce sens : « [l]'ironie de Donne, la morosité lumineuse d'Eliot, — ou le *spleen* baudelairien, la “mauvaiseté” (et l'espoir, toujours) de Rimbaud, — ne sont-ils pas des mondes impénétrables<sup>13</sup>? » Si ces mots poétiques et essentiels appartiennent aux « mondes impénétrables », peut-être, comme *les arêtes de l'achigan*, il est de leur nature de *résister* à la traduction, et ils sont donc *mauvais* à l'égard des traducteurs. Pour rendre intelligible cette historicité du vers aux lecteurs de la langue cible, le traducteur pourrait se laisser séduire, comme le navigateur par les sirènes, et choisir la facilité en s'appuyant sur les *traductions développées* qu'a critiquées Yves Bonnefoy, en traduisant : « et j'ai du chiendent d'achigan plein l'âme » par : *et j'ai mon âme tenace et résistante comme le chiendent et l'achigan* ou : *et mon âme est pleine de la ténacité mauvaise comme le chiendent et l'achigan...* Mais il faut éviter de développer ou d'interpréter le vers, car traduire l'intraduisible ne consiste pas à simplement expliquer les idées du poète dans une autre langue à un lectorat.

## 2

les deux mains dans les furies dans les féeries  
(« La marche à l'amour »)

Quand je traduisais « La marche à l'amour », j'y voyais tout d'abord un poème engagé, un poème-situation. Dans sa « marche à l'amour », le je lyrique va « jusqu'au bout des comètes de [son] sang / hale-tant / harcelé de néant / et dynamité / de petites apocalypses ». Dans la situation où se trouve ce je, on comprend bien « les deux mains

11. Gaston Miron, « Entretien avec Flávio Aguiar », *op. cit.*, p. 374.

12. Arthur Rimbaud dans sa lettre à Izambard du 2 novembre 1870, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 245.

13. Yves Bonnefoy, *loc. cit.*, p. 101.

dans les furies ». Mais « les deux mains [...] dans les féeries », beaucoup moins. C'est la rythmique qui permet aux lecteurs du texte de départ de communiquer avec l'auteur, car il s'agit d'un langage compris par le corps d'un peuple, et non pas par son esprit logique. Mais quand on les traduit, ces deux mots (furies / féeries) perdent leur ressemblance phonique dans le texte d'arrivée.

Dans *L'avenir dégagé. Entretiens 1959-1993*, j'ai pu prendre connaissance du texte complet de l'« Entretien avec Flávio Aguiar », dont je n'avais lu qu'un extrait paru précédemment dans un numéro de la revue *Études françaises*<sup>14</sup>. J'ai été surpris de ce que Miron dit dans cet entretien de « La marche à l'amour ». Je n'avais jamais pensé à l'interprétation qu'il y donne de ce poème : j'y voyais son désir d'agir dans la réalité plutôt que l'amour d'une femme réelle, l'amour avec cette femme. Le poète de *L'homme rapaillé* soutient en effet que sa « marche à l'amour » contraste avec sa vision idéalisée de la femme dans « Jeune fille », poème du même cycle poétique :

« La marche à l'amour », c'est une réaction contre cette vision-là, [idéale]... C'est un effort pour concrétiser la femme, pour sortir de cette idéalisation, de cet absolutisme, de cette inaccessibilité de la femme<sup>15</sup>.

Et, en parlant de l'ensemble de la strophe dont il est question (et aussi à laquelle appartient le vers « les deux mains dans les furies dans les féeries »), il ajoute (et je suis encore plus étonné de cet aveu de Miron) :

Eh bien c'est l'éjaculation ! C'était clair comme de l'eau de roche ! C'est la première fois dans un poème que l'acte sexuel est décrit métaphoriquement, mais c'est très transparent<sup>16</sup>.

Si l'on retient cette interprétation-là, celle de l'auteur, la mienne devient complètement fautive, même si le sens du poème peut être saisi autrement par un lecteur. J'ai donc demandé à mes amis québécois leur opinion sur les intentions de Miron dans le passage en question. Pierre Nepveu m'a répondu :

14. « Miron et le Brésil : poésie et traduction », *Études françaises*, vol. 35, n<sup>os</sup> 2-3, 1999, p. 183-193.

15. Gaston Miron, « Entretien avec Flávio Aguiar », *op. cit.*, p. 378.

16. *Ibid.*, p. 379.

Il est vrai que l'ensemble de cette strophe et surtout les vers que vous citez (« jusqu'au bout des comètes... ») évoquent pour la plupart des lecteurs le moment « orgasmique » de « La marche à l'amour » : c'est une explosion physique et cosmique. [...] Miron joue sur la parenté phonique de termes opposés par leur sens : rage et beauté, fureur et envoûtement. C'est la double dimension de l'amour physique : une explosion qui pourrait être une destruction, mais, en même temps, une extase dans une beauté presque irréaliste. Il demeure vrai que « féeries » est plutôt inattendu ici, dans un tel contexte. Je crois que c'est un de ces mots chers à Miron, probablement parce qu'on l'applique souvent au paysage : on parle de « la féerie des couleurs d'automne », de la « féerie » des soirs d'hiver ou des aurores boréales, bref, c'est un mot qui a souvent des connotations à la fois paysagères et nordiques, un peu magiques aussi. Le lien entre l'amour et le paysage étant central dans « La marche à l'amour », le surgissement de ce mot n'est peut-être pas si étonnant. Mais le lier à « l'éjaculation », franchement, c'est tout à fait incongru, et je ne m'étonne pas que vous ayez du mal à y voir « l'acte de chair ou l'acte sexuel ». Vous n'êtes pas le seul... même si, je le répète, l'ensemble du passage va dans ce sens, comme un « climax » érotique<sup>17</sup>.

Gilles Cyr m'a dit, « [q]uant à l'interprétation de Miron, elle s'applique non pas à ce seul vers [« les deux mains dans les furies dans les féeries »], mais à l'ensemble du passage, me semble-t-il. Et là, ça devient plausible<sup>18</sup>. » Il a ensuite cité les vers de Miron à partir de « je roule en toi » jusqu'à « comme des cogneurs de folles tendresses ». François Hébert, lui, m'a écrit ceci :

C'est sexuel, en effet, mais dans une dimension sacrée, tellurique, où l'éjaculation est donnée et reçue comme anticipation de la fin du monde, comme approche de son centre absolu, fin et commencement à la fois. La furie, c'est l'hybris, la démesure de la passion et de l'action, littéralement une sorte de bête de l'Apocalypse, et les féeries sont joie et jouissance, jardin des délices et préfiguration du paradis. Il faut noter que chez Miron, selon moi, rien ne se joue jamais seulement entre deux êtres humains, amoureux ou camarades, mais toujours en relation avec le cosmos<sup>19</sup>...

Ce qui m'intéresse dans la réponse d'Hébert, c'est la relation analogique des termes religieux *Apocalypse* et *paradis*, permettant

17. Pierre Nepveu dans un courriel daté du 11 juin 2011.

18. Gilles Cyr dans un courriel daté du 13 juin 2011.

19. François Hébert dans un courriel daté du 12 juin 2011.

enfin de faire la synthèse : « furies / féeries ». On peut comprendre ainsi pourquoi il n'y a pas de virgule ni de conjonction comme le *et* entre *dans les furies dans les féeries*. Quand Miron, « dynamité de petites apocalypses », marche à son amour, il passe des furies aux féeries spontanément, car les « petites apocalypses » signifient ces petites fins de l'amour dans le corps humain que l'on appelle aussi *petites morts*, et, de là, le corps rejoint l'âme et : « joie et jouissance, jardin des délices et préfiguration du paradis ».

Au mot « furie », je lis dans le dictionnaire *Le Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) : « Excès de fureur amoureuse. *Ce fut comme une sorte de furie qui s'empara de nous, qui mêla nos baisers, nos corps, nos âmes, dans une étreinte, dans une possession sans fin* (Mirbeau, *Le journal d'une femme de chambre*, 1900, p. 144). » Si le sens de « féeries » est beauté, envoûtement ou magie et fantasmagorie, ces deux mots (furies / féeries), parents phonétiquement, ne sont pas toujours opposés par le sens, car ils se rapportent tous deux aux sentiments excessifs ou irréels de l'amour. Le jeu des deux mots mironiens devrait donc être compris comme allant plus loin que la paronomase simple<sup>20</sup>. Et, dans l'acte de traduire Miron, il faut « quitter le français que nous parlons pour aller dans sa langue à lui, foisonnante de rythmes, d'échos, de métaphores, de furies et de féeries justement<sup>21</sup> ».

### 3

Le gris, l'agacé, le brun, le farouche  
(« Les siècles de l'hiver »)

*Le gris et le brun* sont des couleurs, et *l'agacé et le farouche* des êtres. Sans rien ajouter, j'ai traduit littéralement ces quatre mots (*l'agacé* au sens ancien, *harcelé* — dans la langue, au Québec, « un mot peut avoir conservé son sens ancien même s'il n'est pas de l'archaïsme », me dit Gilles Cyr dans son courriel). Dans ma traduction, le lecteur comprendrait que le gris est l'agacé, et le brun, le farouche, c'est-à-dire que celui qui est agacé est gris et celui qui est farouche est brun, car ces couleurs apparaissent alternativement entre les deux

20. Dans ses réflexions sur la prosodie, certainement influencées par Meschonnic, Claude Filteau est d'avis que ces deux mots tendent à l'homophonie, ce qui paraîtra vague au traducteur que je suis. Mais il a bien saisi qu'ils s'opposent logiquement (Claude Filteau, *L'espace poétique de Gaston Miron*, Paris, Pulim, coll. « Francophonies », 2005, p. 108).

21. François Hébert, *loc. cit.*



adjectifs substantivés par Miron. Ainsi, le texte traduit pourrait, selon les interprétations possibles, prendre une autre signification dérogeant aux visées originelles de l'auteur. Il ne semble cependant pas nécessaire d'identifier, dès la première ligne, cet *agacé* ou ce *farouche* en y ajoutant *land* comme le fait Marc Plourde dans sa traduction anglaise : « *Grey, unnerved, brown and savage land*<sup>22</sup> ». C'est seulement dans la deuxième strophe qu'on apprendra que le poète parle de son pays, stratégie de l'auteur qui a ses raisons. Le traducteur anglais dit dans sa postface que « *[t]he addition of land [...] normalizes Miron's use of language by turning his adjectives-as-nouns into simple adjectives*<sup>23</sup> ». Pourquoi *normaliser* cet usage mironien du langage ? Ce vers se caractérise par la rapidité de l'énumération, par l'urgence rythmique (dans le froid et dans l'effondrement qu'on va constater dans les vers qui suivent) et il devient beaucoup moins mironien avec l'addition de *and* et *land*.

Une telle rapidité se retrouve souvent chez Miron qui utilise la parataxe ou la juxtaposition de deux substantifs, le deuxième devenant un adjectif, comme en témoignent des titres comme « Mer jours », « Soir tourmente », et des expressions telles que « la beauté fantôme du froid<sup>24</sup> » (« Les siècles de l'hiver »), « l'aïeule prière à nos doigts défaillante » ou encore « l'accord comète » (« Compagnon des Amériques »). Quand il s'agit de titres, je les traduis en employant la préposition *de* entre les deux substantifs. En revanche, dans les expressions rencontrées dans les vers, je me suis retenu d'ajouter quoi que ce soit, pour montrer la rapidité de la respiration, la force et la sobriété du texte.

#### 4

Québec ma terre amère ma terre amande  
(« Compagnon des Amériques »)

Faut-il comprendre l'expression « ma terre amande » comme ceci :

22. Gaston Miron, *Embers and Earth. Selected Poems*, édition bilingue, traduction de D. G. Jones et Marc Plourde, Montréal, Guernica, 1984, p. 25.

23. *Ibid.*, p. 115.

24. Il se peut que Miron n'ait pas mis la préposition *de* entre *beauté* et *fantôme* pour ne pas nuire au rythme qui s'établit dans le vers. À propos du rythme constitué par *du* ou *de* dans la première strophe du poème, Pierre Nepveu dit, « il est clair que dans un tel texte prépositions et articles contractés deviennent en fait des éléments d'abord rythmiques, à la faveur surtout de la répétition, très fréquente chez Miron [...] » (Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, Nota bene, 2002, p. 176).

*ma terre que j'aime comme une amande?* Cette comparaison peut difficilement être comprise par le lecteur coréen puisque, à l'arrivée, le texte ne présenterait pas nécessairement l'effet créé par les assonances présentes dans le texte original (« amère / amande »). Il se demanderait à juste titre pourquoi le poète place « amande » après « amère ». À propos de ce vers-là, Pierre Nepveu m'écrit : « [c]'est l'éternelle ambiguïté de Miron par rapport au pays : douloureux et doux, aimé malgré la tristesse et l'amertume qu'il suscite ». Si le lecteur étranger n'est pas conscient de l'ambivalence mironienne qui imprègne tout *L'homme rapaillé*, il n'est pas sûr qu'il puisse saisir la portée de ce vers. Nepveu m'a fait savoir qu'« amande est presque un homonyme d'amante », en disant que « [l]es traducteurs dans les langues romanes, par exemple Aguiar en portugais, peuvent conserver la parenté phonique ("*terra amara / terra amante*"<sup>25</sup>) ». Mais, dans cette traduction portugaise<sup>26</sup>, la douceur contenue dans l'amande disparaît pour céder la place au doux amour (ou à l'amour amer ?) de l'amante, tandis que Marc Plourde conserve le sens original, même s'il ne réussit pas à transposer en anglais le rythme du vers<sup>27</sup>.

François Hébert y voit l'amour de Miron ou bien son *désir œdipien* envers son pays : « la terre amère et amande rappelle indirectement, au son, une terre qui serait mère et une terre qui serait amante dans un désir (œdipien si l'on veut) de surmonter l'épreuve suprême, celle du temps<sup>28</sup> ». Il n'y a pas que ce complexe d'Édipe : dans la mythologie grecque, la *terre* est personnifiée par Gaïa, et son fils, Cronos, à la demande de sa *mère* et pour lui plaire, mutile son père Ouranos, et le détrône. Mais Cronos, à son tour, va perdre la faveur de sa mère et deviendra, contre la mère, *a-mère*. Pour sa part, Gilles Cyr parle de « l'opposition amande amère / amande douce », en me signalant que l'expression « amande amère » se trouve dans *L'Immaculée Conception* de Paul Éluard et André Breton. Lisons le texte :

Elles lui bâillent au nez surtout, et c'est ce qu'il y a de plus tragique, elles lui baillent la femme sans prendre même la peine de mettre la main sur la

25. Pierre Nepveu dans un courriel daté du 11 juin 2011.

26. Aguiar a sans doute cru que le mot *amendoa*, équivalent portugais de l'« amande », aurait nui à l'assonance du vers mironien.

27. La traduction anglaise de Marc Plourde est « *Quebec, my bitter land my almond land* » (Gaston Miron, *Embers and Earth. Selected Poems*, op. cit., p. 37).

28. François Hébert, *loc. cit.*

bouche, elles lui baillent les fruits de la femme à odeur d'amandes amères, elles lui baillent la beauté<sup>29</sup>.

Dans ce passage d'André Breton, le surréaliste joue avec les mots, avec les verbes homonymes *bâiller* et *bailler*, et on peut penser que ses « amandes amères » participent également d'un tel jeu sonore et de son écriture automatique. Le poète de *L'homme rapaillé* s'inscrit ainsi dans la lignée poétique surréaliste, même s'il est au plus haut point soucieux de trouver un rythme et une langue qui lui sont propres.

La terre du Québec, *amande amère* ou *amante amère* ressemblerait en quelque sorte aux *petites amoureuses* de Rimbaud (André Breton a-t-il pensé à Rimbaud, lui ? À l'auteur d'*Une saison en enfer* qui écrit : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère<sup>30</sup> » ?). C'est une terre qui reste problématique pour Miron dans l'ordre de l'historicité, et pour moi le traducteur aussi, quand il s'agit de la rendre accessible aux lecteurs coréens.

## 5

je brillerai plus noir que ta nuit noire  
(« Au sortir du labyrinthe »)

Il semblerait d'abord que ces deux mots, *briller* et *noir*, ne vont pas bien ensemble dans le même vers, car l'acte de *briller* devrait donner de la lumière et non du *noir*. Dans l'entretien avec son traducteur brésilien, Miron précise le sens du mot « noir » dans « moi le noir » (« Foyer naturel »). Le poète dit que son traducteur pourrait se référer à un équivalent comme *sombre*, et il lui propose de traduire ainsi : « moi le sombre<sup>31</sup> ». C'est de cette manière que j'ai choisi de traduire en coréen *je brillerai plus sombre*, mais, pour rétablir l'effet phonique de *noir/noire*, j'ai choisi l'équivalent de *ta nuit sombre* pour « ta nuit noire ». Pour le vers : « moi j'ai noir éclaté dans la tête » (« Je t'écris »), Miron dit « c'est la même acception que dans "moi le noir", mais avec cette idée en plus, celle de ne plus rien voir<sup>32</sup> ». Comme dans

29. Paul Éluard, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 312.

30. Rimbaud, *op. cit.*, p. 93.

31. Gaston Miron, « Entretien avec Flávio Aguiar », *op. cit.*, p. 359.

32. *Ibid.*

le couple *briller et noir*, *noir et éclaté* forment un oxymore<sup>33</sup>, et, par ce procédé-là, le poète tente de créer ce qu'il y a de plus frappant dans les ténèbres ou dans le sombre. C'est la peur de l'être aveuglé et esseulé dans sa *marche à l'amour*. Je n'ai donc pas traduit *noir* par *sombre* dans la langue coréenne, mais littéralement : *noir* par *noir*... La présence poétique que Miron vise à susciter est mieux rendue par le mot *noir*. Pour la même raison, je n'ai pas employé l'équivalent *sombre* pour « ma force noire » (« La marche à l'amour ») et « une espèce de rage noire » (*ibid.*). L'âme mironienne, avec celle des poètes québécois dans leur *grande noirceur*, n'aurait-elle pas retenu le grand cri romantique d'un Nelligan : « Mon âme est noire : Où vis-je ? où vais-je<sup>34</sup> ? »

33. L'un des oxymores les plus frappants chez Miron c'est *feu froid* dans le vers « ô fou feu froid de la neige » (« La marche à l'amour »).

34. Émile Nelligan, *Poésies complètes (1896-1899)*, texte établi et annoté par Luc Lacourcière, Montréal, Fides, 1952, p. 82.