

Notes sur une poétique de la traduction

Charlotte Melançon

Volume 22, numéro 3, hiver 1990

Ars poetica

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500919ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500919ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Melançon, C. (1990). Compte rendu de [Notes sur une poétique de la traduction]. *Études littéraires*, 22(3), 139–143. <https://doi.org/10.7202/500919ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1990

Cet article est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>



NOTES SUR UNE POÉTIQUE DE LA TRADUCTION

Charlotte Melançon

■ La traduction ponctuelle des grands poèmes ne cesse de rendre hommage à leur durée, à leur beauté. Ponctuelle, bien sûr, parce qu'elle se situe dans un temps et un lieu déterminés : une traduction va toujours à la rencontre d'une langue précisément datée et d'une esthétique particulière. Pourtant, c'est bien grâce à cette contingence que les grandes traductions poétiques échappent à leur aspect éphémère, se mettent, elles aussi, à vivre de leur vie et finissent par se mêler au courant universel et diachronique de l'immense corpus littéraire. Pour prendre quelques exemples dans le XVI^e siècle français, on peut dire que les traductions des psaumes par Marot et Théodore de Bèze, des poèmes de Pétrarque par Vasquin Philieul ou des IV^e et VI^e livres de *l'Énéide* par Du Bellay, font partie de la poésie de la Renaissance au même titre que les *Élégies* de Ronsard. Lues et commentées, reprises à leur tour dans les œuvres originales, elles se sont peu à peu fondues à toute la vie littéraire renaissante, parce que leur qualité linguistique et leur exigence esthétique (quel que soit, par

ailleurs, leur degré de fidélité au modèle d'origine) leur ont donné l'indépendance, la liberté d'exister. Il suffit de lire côte à côte la traduction du *Psaume XXX* de David par Théodore de Bèze et celle, si anonyme, de la Bible de Jérusalem d'aujourd'hui pour ressentir aussitôt l'immense bonheur d'expression, la supériorité évidente, de la première :

Seigneur, puisque m'as retiré,
Puisque n'as jamais enduré,
Que mes haineux eussent de quoy
Se rire et se moquer de moy :
La gloire qu'en as méritée,
Par mes vers te sera chantée.

Quand j'ay prié ta majesté,
Seigneur mon Dieu, j'ay eu santé.
J'estois aux enfers dévalé,
Seigneur, quand tu m'as rappelé.
Ma vie presque enterrée
Tu as du tombeau retirée

(v. 1-6) ;

Je t'exalte, Yahvé, qui m'as relevé ;
tu n'as pas fait rire de moi mes ennemis.

Yahvé mon Dieu, vers toi j'ai crié, tu m'as guéri.
 Yahvé, tu as tiré mon âme du shéol,
 me ranimant d'entre ceux qui descendent dans la fosse
 (1re et 2e strophes).

Bèze a non seulement redécoupé le poème de David en strophes régulières comme on le faisait en son temps, mais il en a si parfaitement naturalisé la langue dans celle de son siècle que sa re-création s'est affranchie de son modèle. On lit sa traduction pour elle-même, et si on y regarde de près, néanmoins, elle est aussi fidèle, sans doute plus encore, que la plus plate mise en prose. Paraphrasant Zola, Efim Etkind dit fort justement de la traduction artistique qu'elle est une œuvre « vue à travers un tempérament » (p. 24), ici en l'occurrence, celui d'un écrivain calviniste du XVI^e siècle français exilé à Genève. Puisque le poète-traducteur est, par définition, celui qui a le moins besoin d'une traduction, il faut bien que celle-ci soit autre chose que décodage et recopiage : en fait, dit Steiner, « le langage est la création incessante de mondes parallèles » (p. 222).

La traduction poétique pose un problème particulier parce que le poème est un tout indissoluble de son et de sens ou, pour reprendre une terminologie pongienne, une « confusion, coordination sublime de Raison et Réson » (Ponge, p. 215). Puisque donc sa manière est en même temps sa matière, la lisibilité du poème ne pourra, en aucun cas, être cherchée dans sa littéralité même, et le traduire par son sens seul, c'est le dépouiller de toute son enveloppe charnelle, visible-lisible, qui en contient les éléments. « La difficulté de la poésie, écrit Bonnefoy, c'est que la langue est système quand sa parole est présence » ; traduire la poésie,

poursuit-il, ne peut donc être que « poésie recommencée » (Bonnefoy, cité par Etkind, p. 256), c'est-à-dire multiplication de la parole, le contraire même de la superposition de deux langues.

Or rendre la présence de cette parole par une autre parole, c'est nécessairement l'inventer. Les arts poétiques qui traitent de la traduction des poèmes proprement dits se fondent plus ou moins sur ce paradoxe de l'infidélité : transposer la transparence du poème, transmuier son je ne sais quoi d'indicible, c'est plus que transférer, c'est transformer. Dans ce cas, le poème-source n'apparaît plus que comme une sorte de support, comme un moule vide, mais souple, qu'il faut remplir afin de pouvoir, par la suite, en extraire une matière rajeunie, nouvelle. Le problème d'éthique que représente cet écart par rapport à l'original, – ce remoulage du poème –, est en réalité infiniment lié à une question d'esthétique : le degré de fidélité au poème-source ne se mesurera jamais qu'en fonction de l'art du traducteur à pouvoir donner un poème-cible qui l'équivaille ; autrement dit, le traducteur le plus fidèle est celui qui en donne la version la plus parfaitement réussie, c'est-à-dire, la plus significative ou la plus plausible dans sa langue à lui. Qui reprochera à Apollinaire, dans sa traduction splendide de la *Ballade* de Brentano, d'en avoir modifié la prosodie, d'en avoir même supprimé quelques vers et ajouté quelques autres ? Sans ces remodelages qui rééquilibrent l'équation entre les deux langues, le poème n'existerait pas en français.

Mais défaire pour refaire, défigurer pour refigurer, ne va pas sans heurt. À y regarder de

près, tout cela n'est pas si simple ; même à l'intérieur d'une famille linguistique, aucune langue ne possède les mêmes codes littéraires qu'une autre : les rythmes, les mètres, les rimes et les assonances, l'ordre des mots, ne sont jamais identiques. D'où ce concept fondamental de la contrainte, pierre de touche de toute la rhétorique de la traduction poétique. Quand Valéry écrit que traduire un poème, « c'est là devoir danser chargé de chaînes » (p. 455), il reprend presque mot pour mot le topos formulé deux siècles plus tôt par Dryden : « *'Tis much like dancing on ropes with fettered legs* » (cité par Steiner, p. 239). La contrainte, la gêne, la difficulté, le risque, l'obstacle, sont les conditions mêmes dans lesquelles se fait l'acte de traduction et c'est d'elles aussi que dépendent la survie du texte initial, son rayonnement, l'entretien de sa mémoire : « la vie de l'original est inséparable des risques de la traduction ; l'entité qui n'est soumise à aucune transformation meurt » (Steiner, p. 244).

Contrainte donc, entrave à la liberté d'expression, gêne dans le mouvement élocutoire, obstacles divers semés tout au long du passage d'une langue à l'autre. Mais contrainte aussi et surtout parce que le poème est lui-même art tendu de résistances, d'oppositions à la prose, aux autres formes du discours. La poésie est contrainte, à écrire, à traduire, parce qu'elle est une tension maximale de la langue, et que cette tension ne va pas sans risque :

Il me semble que les règles (exigences techniques) sont posées d'abord comme impératives, pour que la difficulté qu'elles soulèvent, l'obstacle qu'elles dressent, obligent à piétiner, à marquer le pas, à faire comme on dit du « sur place », voire à s'enfoncer, à s'enterrer sur place, comme

un assiégeant devant un mur. Cela, à la vérité, dans quelle intention (secrète) ? Eh bien, je crois que c'est pour obliger à attendre, je crois que c'est le moyen d'attendre ; mais d'attendre quoi ? D'attendre, je crois, que se vérifie qu'il n'existe pas de meilleure formulation (que celle qu'on a trouvée d'abord) ; d'attendre au besoin d'autres tours ; de laisser à d'autres expressions ou formulations le temps matériel d'arriver, le temps de sortir de l'oubli et de se présenter, d'apparaître sur le champ de bataille ou sur l'établi où l'on travaille. Pour créer une *accumulation* de forces (Ponge, p. 246).

Appliquée à son tour à la traduction poétique, cette allégorie de l'obstacle prend valeur d'exemple.

La langue-source est la première résistance, le mur devant lequel le traducteur doit s'arrêter, faire du « sur place ». D'abord, parce qu'elle a sa grammaire, ses niveaux de langue, ses proverbes, toute sa vie secrète, qui en font une respiration unique, une voix particulière ; le meilleur traducteur n'est pas le bilingue de naissance, mais celui qui a délibérément appris une langue seconde dont il ne cesse d'éprouver la distance, la différence. Ensuite, parce que chaque langue a ses propres impératifs esthétiques, ses propres formes d'éloquence ; le verset biblique, le sonnet italien, la ballade germanique ou le haïku, sont autant d'approches différentes de la réalité culturelle d'une langue. D'autre part, le poète-traducteur (à peu près tous ceux qui entreprennent ce genre d'exercice sont des écrivains) est celui qui entend le mieux, et comme d'instinct, la difficulté esthétique que représentent le poème et son environnement culturel. La préface de Valéry à sa traduction des *Bucoliques* est sûrement l'étude la plus extraordinaire de cette double résistance linguistique et littéraire : j'ai oublié

mon latin, la versification virgilienne est fort éloignée de celle du français, la pastorale ne m'inspire guère, je suis un urbain, il m'est impossible de concevoir la nature comme au temps d'Auguste, je suis un vieux poète alors que Virgile était un tout jeune homme quand il a écrit son poème (Valéry, p. 207-222) ...

La double barrière a donc pour objet, non seulement d'immobiliser, mais de forcer l'attente. Le traducteur s'y prête parce qu'il sait que ce n'est qu'en hésitant et tâtonnant, en vérifiant ses doutes, qu'il arrivera à la meilleure formulation possible du texte à traduire. Cette période d'attente active, ou d'attention, fait s'accumuler un nombre considérable d'ébauches. Avant de réussir à « cimenter » sa matière, le traducteur a comme l'impression de jouer avec un sable trop fin ; sa petite construction poétique est infiniment friable : changeant une rime, il crée un hiatus, pour éviter cet hiatus, il change l'ordre des mots qui, lui, à son tour, modifie le nombre de syllabes du vers, et pour retrouver son compte, il cherche une autre rime. Mais cet état d'attente, avec toutes les qualités qu'il suppose de patience, d'attention, de curiosité, est une condition fondamentale ; il est ouverture au texte, qui permet d'en faire le tour ou la plus vaste lecture, de rassembler et de réorganiser tous les éléments implicites et silencieux qu'il contient, d'en laisser le moins au hasard :

le nombre des tours et des formulations [...] est si grand, écrit Ponge, qu'il ne peut être à notre disposition dans sa totalité à chaque instant. Ainsi faut-il attendre, et se borner à refuser tout ce qui n'est pas ce que nous attendons, et que nous reconnaitrons, à n'en pas douter, quand il se présentera (p. 247).

Le poème traduit est un poème attendu, longtemps différé ; non seulement parce qu'il oblige à un travail de fond en comble de la matière poétique, mais parce que plus que quiconque le traducteur se défie de son inspiration.

Cette longue préparation, - manœuvres d'approche et de recul, approximations et résignations -, au cours de laquelle se sont accumulées toutes les ressources disponibles, autorise enfin l'élan créateur et la mise en liberté du nouveau poème. Tout ce jeu de feintes et de contraintes auxquelles s'est prêté le traducteur est, en vérité, le contraire même de la renonciation ou du silence, juste l'obstacle qui permet de mieux sauter ou de sauter plus haut. Cette image pongienne n'est évidemment pas une doctrine en soi : le traducteur, pas plus que l'auteur, ne cultive la difficulté pour elle-même. Ces « gênes exquises » (Valéry), cette « difficulté à choisir » (Ponge) ne sont jamais là que pour tirer du poème son maximum de sens et de liberté, de tension verbale.

En traduction, toutefois, cette idée de limite maximale à atteindre, de potentiel accumulé par étapes forcées et nécessaires, prend une valeur différente, relative en quelque sorte : car qui dira quand le poème est vraiment traduit, quand on en a réellement épuisé puis recréé toutes les richesses ? Si l'auteur du poème sait quand il a atteint à la perfection souhaitée de son ouvrage, - ou plutôt s'il sait à quel moment il peut « l'abandonner », comme l'écrit Valéry -, il n'en va pas de même pour celui qui le recrée. Posé devant le traducteur comme une sorte d'idéal, le poème-source semble un horizon de perfection qui ne cesse de reculer. C'est pourquoi à toutes ces con-

traintes dont il s'est joué, en une certaine mesure, dans la recomposition du poème, s'ajoute celle, infiniment morale, d'une perfectibilité toujours possible ; plus encore que l'auteur, le traducteur ne sait jamais, en un sens, quand il peut, quand il doit, abandonner son texte. Mais c'est précisément parce que cet abandon est, à un moment donné, évidemment nécessaire, qu'on peut avoir, d'un seul poème, tant d'autres traductions, toutes théoriquement valables : c'est dans cette avancée vers un horizon qui ne cesse de reculer que se situe la virtualité prodigieuse de toutes les traductions possibles. Le grand poème est naturelle-

ment d'une telle richesse polysémique qu'une seule traduction définitive, comme une seule lecture critique d'ailleurs, est une absurdité. Si chaque bonne traduction est unique, elle est rarement la seule ; elle est essentiellement relais, passage, phase de transition. « Un texte, dit Léon Robel, est l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes » (cité par Etkind, p. 26). Le traducteur est celui qui, au premier degré, collabore au poème original parce que sa version en révèle une part cachée, en attente. Depuis la traduction de Baudelaire, il est impossible à un Américain de lire Poe de la même façon.

Références

- ETKIND, Efim, *Un art en crise*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1982.
PONGE, Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965.
STEINER, George, *Après Babel*, Paris, Albin Michel, 1978.
VALÉRY, Paul, « Variété », dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957.