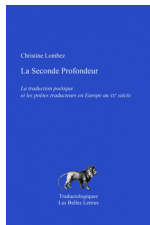




Acta fabula
Revue des parutions
vol. 18, n° 6, Juin 2017
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.10405>

Fidèles infidèles : la traduction poétique par les poètes

Pierre Vinclair



Christine Lombez, [*La seconde profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e siècle*](#), Paris : Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2016, 432 p., EAN 9782251700076.

fabula
LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE



Pour citer cet article

Pierre Vinclair, « Fidèles infidèles : la traduction poétique par les poètes », Acta fabula, vol. 18, n° 6, Essais critiques, Juin 2017, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10405.php>, article mis en ligne le 10 Juin 2017, consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10405

Fidèles infidèles : la traduction poétique par les poètes

Pierre Vinclair

Si l'acte de traduction est en soi complexe et à bien des égards problématique, le cas particulier de la traduction poétique, on l'imagine, l'est à un degré extrême. Aux difficultés relatives aux significations, qui ne se recoupent que partiellement d'une langue à l'autre, s'ajoutent en effet celles qui tiennent aux propriétés matérielles et formelles de la langue et à la métrique propre à chaque tradition. Ces propriétés ne se retrouvent pas d'une langue à l'autre (par exemple, le vers français est syllabique, alors que le vers anglais est accentué) ; en même temps, elles concourent — si elles ne sont pas tout bonnement l'essentiel — à la dimension poétique d'un texte. Si bien que, si la traduction de prose est problématique, la traduction poétique semble, tout simplement, impossible.

La quatrième de couverture de l'ouvrage de Christine Lombez s'ouvre d'ailleurs avec cette citation de Guillevic : « J'ai coutume de dire que la traduction des poèmes n'est pas difficile, qu'elle est tout simplement impossible, mais que l'homme n'a jamais réussi que l'impossible ». Si le travail du poète apparaît comme la solution de ce problème, il n'en pose pas moins de nouveaux problèmes : pourquoi le poète traduit-il ? Ses traductions appartiennent-elles à son œuvre ? Dans quelles mesures sa propre légitimité poétique l'autorise-t-elle à l'infidélité au sens littéral de l'œuvre traduite ? C'est l'existence de l'œuvre propre du traducteur qui vient brouiller le statut des traductions qu'il livre, comme l'écrit Chr. Lombez à propos de Rilke :

Seule une critique « non immanente », , c'est-à-dire incluant des paramètres externes à la traduction elle-même (tels que l'œuvre personnelle du traducteur menée en parallèle, son univers intellectuel et culturel fait de rencontres et de lectures diverses), semble susceptible de rendre compte (ce qui ne veut pas dire légitimer) de ces textes atypiques car éminemment hybrides, dialogiques, et de les mettre à la place qui leur revient dans le système littéraire — à mi-chemin entre réécriture et traduction [...]. (p. 259)

Pour présenter ces questions, et en proposer des éléments de réponse, *La seconde profondeur* est organisée en trois parties : Chr. Lombez commence, dans une dissertation d'une cinquantaine de pages, par construire le problème de la traduction poétique, et la solution qu'y apporte le poète traducteur. Une deuxième partie de l'ouvrage déploie, à travers les portraits de poètes-traducteurs, une quinzaine de déclinaisons de la figure idéale-typique d'abord présentée, en mettant

l'accent sur la particularité à la fois des options pratiquées et des discours réflexifs de ces poètes doublés de traducteurs et — si l'on peut dire — « triplés » de théoriciens de la traduction poétique. La dernière section est plus particulièrement une anthologie de leurs positions critiques. Le tout s'inscrit dans la problématique classique de la fidélité et de l'infidélité.

Pratiques de l'infidélité

On peut suivre en effet Philippe Jaccottet, selon qui le spectre des possibilités de traduction « s'étend entre deux extrêmes : l'un où le traducteur cherche avant tout à faire oublier la traduction pour aboutir à un "beau poème" français. [...] À l'autre bout, on trouve la volonté, plus "moderne", de ne pas dissimuler les travaux du traducteur, de coller au plus près du texte original » (cité p. 367). L'intérêt de *La seconde profondeur* est notamment de présenter des manières de faire qui compliquent ces deux partis pris, ou s'essaient à des solutions intermédiaires. Laissant un peu de côté la pure fidélité d'un Nabokov (« ma traduction [d'Eugène Onéguine] ne "sonne pas bien" ; elle est scrupuleuse et maladroite, pesante et servilement fidèle », cité p. 381), elle présente un panorama de quelques pratiques de l'infidélité, qui semble la condition de possibilité de la qualité poétique du texte dans la langue d'accueil.

On peut ainsi mentionner la figure du poète écrivant les mots de l'autre mais dans son propre style davantage qu'il ne les traduit, comme c'est parfois le cas chez Beckett :

On a là un excellent exemple de résidu énonciatif résultant d'un conflit typique des énonciations : l'écrivain traducteur imprime à ses traductions, souvent sans le vouloir, son propre phrasé et projette sur le texte des éléments de son univers le plus intime. C'est de manière frappante le cas de certaines traductions de maximes de Chamfort ; si l'on compare la version originale et celle de Beckett, force est de constater que ce n'est plus Chamfort que l'on entend en anglais mais bien déjà la voix de l'auteur d'*En attendant Godot* [...]. (p. 90)

Dans un registre un peu différent, de longs développements sont consacrés au travail d'Yves Bonnefoy sur Shakespeare, qui s'autorise d'une « traduction au sens large » (p. 97-125). Les licences que le poète s'y donne sont légitimées par l'existence de sa propre œuvre.

On se trouve de ce fait en présence d'une véritable traduction dialogique, une interaction poétique entre deux poètes, le traducteur apportant ici sa réponse personnelle [...] à l'auteur qu'il traduit. (p. 119).

Plus troublant est le cas d'Armel Guerne, dont les talents de traducteur ont un peu éclipsé l'œuvre propre, et qui prétendait rien de moins qu'améliorer le texte de Novalis, en lui fournissant à travers le français une matière linguistique libératrice :

traduire Novalis, selon [Arm. Guerne], consisterait en effet à le libérer de la prison de sa langue originale (qui enserme sa pensée, tel un carcan), pour lui redonner des ailes dans une langue d'arriver, le français, « mieux faite pour lui que la sienne ». Il s'agit littéralement ici, par la traduction, d'une entreprise de rédemption de la « substance poétique » de Novalis [...]. (p. 135)

D'autres passages sont éloquents, lorsque Chr. Lombez présente la manière dont Pierre Albert-Birot justifie (à rebours du dictionnaire et de Paul Mazon) son choix de « tente » plutôt que de « baraque » pour traduire le grec *klisia* (p. 67), ou lorsqu'elle montre la manière dont Rilke, en s'auto-traduisant, modifie assez considérablement le registre de ses poèmes. Dans tous ces cas, la pratique de la traduction apparaît comme une sorte de Phénix, par laquelle la poésie du poème-source doit s'éteindre et se perdre, pour renaître (sous une forme légèrement différente) dans la langue d'accueil. C'est Jean-Yves Masson, sans doute, qui a ici les mots les plus éclairants :

Prose ou poésie, il n'est pas une traduction qui ne doive se résigner à une perte et se construire à partir de cette perte. Il me semble que le plus grave pour une traduction est de chercher à la masquer : c'est vouloir faire oublier que la copie n'est pas l'original. [...] Dans une traduction, un poème, me semble-t-il, meurt et naît. Qui ne croit pas à cette renaissance, qui s'interdit de penser qu'il y ait entre les mots d'un poème un autre rapport que celui de leur simple assemblage apparent, celui-là ne peut trouver un sens au fait de traduire [...]. (cité p. 377)

Et si le poème doit mourir et renaître, c'est que ce qui résiste est précisément l'essentiel. En ce sens, les difficultés de la traduction révèlent moins ici la nature de cet acte (comme on l'interprète habituellement dans le cadre des réflexions traductologiques), que celle de la poésie elle-même.

La fidélité au chant

Revenons sur le constat liminaire : la traduction poétique, par nature, serait impossible. Comme l'écrit Jakobson, « la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice » (cité p. 1). Ce qui est intéressant, ici, c'est « par définition ». Cette définition, du reste, concerne sans doute assez peu la marque du romantisme allemand que Chr. Lombez projette sur Jakobson quelques lignes plus bas. Pour le théoricien des *Essais de linguistique générale*, en effet, le caractère poétique de l'énoncé tient surtout à la matérialité (et non à la signification) du message (la fonction poétique est l'une des six de son schéma structural, celle où

l'attention est mise sur les propriétés de l'énoncé lui-même), matérialité qui par définition est propre à la langue dans lequel il s'énonce.

Quoi qu'il en soit, ce « par définition » semble porter avec lui une interdiction d'ordre ontologique. Ce qui résiste, c'est l'être même de la poésie. En effet, écrit un peu plus loin Chr. Lombez, « n'est-ce pas précisément (et paradoxalement) ce coefficient d'intraduisibilité, de résistance, lors du passage d'une langue dans une autre, qui fait la valeur intrinsèque du texte poétique, sa nature même de poésie ? » (p. 16). Autrement dit, si la poésie par définition est intraduisible, cela ne signifie-t-il pas que la poésie d'un texte se loge dans son intraduisible même ? Mais cet intraduisible, ce cœur poétique de forme et de sens en ébullition, n'est-il pas — s'il est la poésie même — ce qu'un poète, justement, sait donner à voir dans ses poèmes ? En ce sens, le poète-traducteur accomplirait deux actions : d'un côté, il traduirait les mots, faisant de son texte une traduction (et ce faisant échouerait à traduire la poésie), mais d'un autre côté il ajouterait à ce premier geste une vision poétique, un souffle, ce cœur intraduisible *qui est* la poésie (et que le traducteur non poète ne sait faire advenir), donnant au texte traduit sa véritable valeur poétique. En ce sens, « traduire un poème est écrire un poème, et doit être cela d'abord » (Henri Meschonnic, cité p. 18).

L'infidélité superficielle du poète, qui peut s'éloigner du mot à mot et prendre quelques libertés, serait au service d'une fidélité plus profonde : comme l'écrit Pierre-Jean Jouve, « le pire de l'infidélité peut devenir le meilleur de la fidélité » (cité p. 20). Mais une fidélité à quoi, alors ? Un peu plus loin, Ph. Jaccottet se risque à cette affirmation : « le traducteur qui, sans faire un seul contresens, tue le chant, est un malfaiteur » (cité p. 26). C'est donc au chant qu'il faut être fidèle, non aux mots. Mais qu'est-ce que « chant », qui serait constitutif du poème et, partant, de sa résistance à la traduction ?

Dans un chapitre très éclairant, Chr. Lombez nous présente la position de Guillevic. On y lit notamment l'affirmation suivante : « le poème se fait dans des signifiants. La traduction ne doit pas se faire dans des signifiés » (cité p. 154). À l'appui de cette idée, on peut citer une anecdote donnée quelques pages plus bas :

Comme principe, je pose que seuls des poètes peuvent traduire d'autres poètes. Quand j'ai écrit cela dans la préface de *Mes poètes hongrois*, les professeurs n'étaient pas du tout d'accord ! Il est difficile d'admettre que les diplômés ne donnent pas de talent... [...] Ainsi quand j'ai traduit le poète hongrois Attila József, il y avait textuellement « Voilà une semaine que je pense à maman » : afin d'éviter les deux *e* muets (une semaine) j'ai traduit par « Voilà huit jours que je pense à maman » ; un professeur de la Sorbonne m'a reproché cette traduction sous prétexte qu'une semaine ne compte pas huit jours ! (cité p. 159)

Bien sûr, l'explication de Guillevic est partielle : puisqu'on n'a pas non plus les e muets avec « sept jours ». Mais passons, elle est tout de même éclairante : elle montre que la signification n'est qu'un paramètre parmi d'autres, et qui doit parfois s'effacer devant des critères plus importants, notamment liés à l'euphonie du poème-traduction qui doit, comme beaucoup des poètes cités l'affirment, « pouvoir "tenir" seul poétiquement dans la langue d'accueil » (p. 123-124). Or, le changement sémantique de « une semaine » en « huit jours » ne l'éloigne pas de cet idéal, quand la suppression des e muets l'en rapproche.

Ainsi, alors que l'on n'a pas spécifiquement besoin de romanciers pour traduire des romans, il est nécessaire d'avoir recours à un poète pour traduire la poésie : car un poème n'est pas un ensemble de mots, mais c'est avant tout l'énergie qui les fait tenir ensemble. Le traducteur de roman, semble-t-il, est comme un copiste de peinture : il peut se contenter de reproduire la surface du tableau (disons, l'intrigue), et ne cherche pas à reproduire le geste peut-être désordonné qui a mis une touche ici et une touche là. Le traducteur poétique, au contraire, ne peut se contenter de reproduire les propriétés superficielles d'un texte (ses mots) : c'est un geste plus profond, antérieur, qui vit dans les mots mais qui est irréductible à eux, qu'il doit donner à voir. Il en va peut-être un peu comme les sculptures 3D des « cadres à clou » : ce n'est pas la position de chaque clou qui a un sens, c'est la forme de la sculpture. Or celle-ci dépend du geste de la main qui pousse, de l'autre côté des clous. Traduire un poème ne saurait se réduire à donner un équivalent de la position de chacun des clous : il faut, dans la langue d'accueil, refaire tout le geste.

L'infidélité à sa propre œuvre

Mais nous n'avons là qu'une partie de l'affaire : car que le poème ait besoin d'un poète pour le traduire ne suffit pas à expliquer pourquoi le poète, de son côté, consent à traduire. Dans *La seconde profondeur*, Christine Lombez semble expliquer cette propension du poète à traduire le poème d'un autre par l'existence possible

[d']un flux poétique ininterrompu qui nourrirait l'inspiration des poètes de toutes les langues et de tous les âges [...]. Si elle existait, cette source de poésie transcendant l'histoire des peuples, des cultures et des langues apporterait une explication éclatante à ce phénomène singulier et si constant des poètes traducteurs traduisant d'autres poètes. (p. 45)

C'est aussi ce qu'affirme, semble-t-il, Henri Thomas, lorsqu'il écrit que « [la traduction], c'est l'antique effort pour rassembler en esprit les peuples dispersés par la chute de Babel » (p. 290).

Ainsi, même si elle mentionne à l'occasion les raisons alimentaires (par exemple à propos de Ph. Jaccottet), Chr. Lombez met surtout en valeur, pour expliquer le fait que le poète se fasse traducteur, une mission morale, voire métaphysique, sous-tendue par une conception du poète teintée de romantisme : « traduire la poésie peut aussi se révéler le lieu d'un ressourcement, d'un accueil, d'un dialogue offerts par l'écriture de l'Autre » (p. 47). En effet, demande-t-elle,

le poète ne serait-il pas l'Étranger de sa propre langue, « par son essence un émigré », comme l'écrivait la poétesse russe Tsvetaieva ? Le discours de la poésie et ses capacités d'expression ne la mettent-ils pas aussi en marge d'un langage quotidien à vocation le plus souvent véhiculaire ? (p. 27)

Il me semble, malgré tout, que cette conception très lyrique (de la poésie comme chant, et de la traduction comme communauté babélique ou comme accueil de l'Autre) laisse de côté le fait que la traduction est d'abord une expérience. Y. Bonnefoy met l'accent sur cette dimension : « Si la traduction n'est pas une copie, et une technique, mais un questionnement, et une expérience, elle ne peut s'inscrire — s'écrire — que dans la durée d'une vie, dont elle sollicitera tous les aspects, tous les actes » (cité p. 341). Mais quelle est cette expérience ? Une expérience de quoi ?

Il me semble que le poète, en traduisant, ne fait pas au sens propre l'expérience d'« un flux poétique ininterrompu » et transnational, et je ne crois pas non plus qu'il « accueille l'Autre » à proprement parler. Ce sont des manières flatteuses de présenter la chose, mais qui restent trop métaphoriques.

Il me semble (je ne m'autorise que d'une maigre expérience personnelle en ce domaine, mais elle suffit peut-être à avancer ce point) que le poète, en traduisant, fait quelque chose de beaucoup plus concret, beaucoup plus simple, et peut-être aussi beaucoup plus intéressant, en termes d'expérience : il *écrit le poème d'un autre*. Lorsque je traduis un poème qui existe dans une autre langue que la mienne, en effet, je dois tout simplement *écrire* ce poème (mais dans ma langue). Or, on comprend l'intérêt qu'un poète peut trouver, ponctuellement, à une expérience qui consiste par exemple à être Shakespeare (c'est-à-dire à écrire ses textes) : ce n'est pas donné à tout le monde d'écrire du Shakespeare. Marina Tsvetaieva suggère de la même manière qu'elle n'accepte de traduire que les poètes qu'elle trouve plus forts qu'elle : « Doivent traduire ceux qui n'écrivent pas de choses à eux, ou alors : traduire (selon moi) ce que je préfère à mes propres textes » (cité p. 325). De même, peut-être, qu'on ne veut bien tromper son partenaire que pour un partenaire qu'on trouve plus séduisant encore.

À présenter les choses ainsi, on comprend en effet évidemment l'intérêt *artisanal* du travail de traduction. C'est ainsi qu'Ezra Pound justifiait sa pratique : c'était une

manière de comprendre *de l'intérieur* le travail des grands aînés, d'après lui indispensable à l'apprentissage du métier de poète. Dès lors, on pourrait aller plus loin, et interpréter à l'envers la problématique de la fidélité : traduire, pour un poète, c'est s'autoriser à être infidèle à sa propre œuvre en écrivant, ponctuellement, celle d'un autre. L'intérêt qu'y trouve le poète traducteur est là, et il n'est pas mince. Car traduire, c'est — si je peux pour conclure me risquer à cette formule — coucher avec la muse d'un autre.

PLAN

- [Pratiques de l'infidélité](#)
- [La fidélité au chant](#)
- [L'infidélité à sa propre œuvre](#)

AUTEUR

Pierre Vinclair

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : pierre.vinclair@yahoo.fr