

## TRADUIRE LA POESIE OU QUAND LA LITTERALITE COÏNCIDE AVEC LA LITTERARITE

Irina MAVRODIN\*

Je commencerai cet essai par le mot, tellement cité, de Rimbaud : "littéralement et dans tous les sens", où "littéralement" coïncide avec "tous les sens", du moins c'est ainsi que je le comprends. Pour que la lecture actualise tous les sens d'un poème, il faut qu'elle soit littérale, autrement dit qu'elle reprenne à la lettre, mot par mot, le poème. Valéry dira la même chose lorsqu'il affirmera qu'un poème ne saurait jamais être rendu, transmis par un résumé ou un commentaire, que ce que l'on obtient par ce genre d'opérations ne restitue pas le poème, ne donne pas accès au poème, et qu'il n'y a que la retranscription ou la relecture du poème en tant que tel, à la lettre, qui nous le rendent dans son intégrité, avec toute sa richesse virtuelle et partiellement actualisée à la fois. Eluard, se rapportant à ce vers de Saint-Pol Roux : "La rosée à la tête de chatte se balançait doucement", à propos duquel on lui posait la question : qu'est-ce que le poète a voulu dire par là?, a répondu que le poète a justement voulu dire que "la rosée à tête de chatte se balançait doucement".

Les prémisses que je propose suscitent d'emblée la question suivante : peut-on traduire la poésie? En bonne logique cartésienne la réponse serait : non. La littéralité, au sens fort du terme, est impossible lorsqu'on se met à traduire d'une langue à l'autre, car l'opération traduisant est le contraire de cette restitution intégrale, matériellement intégrale, dont parlait Valéry, car chaque mot du poème sera changé par elle.

Et pourtant il y a aussi une littéralité au sens faible du terme, et c'est à elle que je me rapporterai dans ce qui suit, en proposant comme exercice, comme pratique d'une traduction où cette limite dont je parle (la coïncidence de la littéralité et de la littéarité) est presque atteinte, la traduction en roumain d'un poème de Tristan Tzara qui figure dans le recueil *Vingt-cinq poèmes*, poème écrit par Tzara lorsqu'il se trouvait à l'apogée de sa période dadaïste (vers la fin de l'année 1916 ou vers le début de l'année 1917). Tout comme

dans le cas de Cioran - du moins le crois-je -, le changement de langue (passage du roumain au français) entraîne chez Tzara un changement d'écriture. Cet aspect, à ce que je sache, n'a été vraiment abordé par aucun de ses exégètes. Or, il se pourrait qu'il soit essentiel dans l'invention du dadaïsme (et, par voie de conséquence, du surréalisme français et européen). Tzara arrivait de Roumanie, où il avait déjà publié des poèmes, mais des poèmes écrits en roumain et qui usaient d'une écriture que l'on pourrait nommer traditionnelle et que je caractériserais *grosso modo* comme plus proche du mode univoque que du mode plurivoque.

Ce poème dadaïste de Tristan Tzara nous plonge - on verra par quels moyens spécifiques - dans un étonnement (concept cher à l'esthétique dadaïste et, ultérieurement, à l'esthétique surréaliste) infini, vu la pluralité des sens qui va jusqu'à une ambiguïté totale, permettant une infinité de lectures : "oiseaux enfance charrues vite / auberges / combat aux pyramides / 18 brumaire / le chat le chat est sauvé / entrée pleure / valmy / vire vire rouge / pleures / dans le trou trompette lent grelots / pleure / les mains gercées des arbres ordre / pleure / lui / postes / vers le blanc vers l'oiseau / pleurons / vous pleurez / glisse // tu portes clouées / sur tes cicatrices des proverbes lunaires / lune tannée déploie sur les horizons ton diaphragme / lune oeil tannée dans un liquide visqueux noir / vibrations le sourd / animaux lourd fuyants en cercle tangents / de muscles goudron chaleur / les tuyaux se courbent tressent / les intestins bleu".

Un tel poème peut poser au traducteur qui se demande toujours "qu'est-ce que le poète a voulu dire?" - et il y a beaucoup de traducteurs de ce genre - le faux problème de chercher un sens, un seul sens, dans ce texte. Pour y arriver, il cherchera - je me situe toujours dans un cas limite, mais à l'autre extrême - de combler les "blancs", les discontinuités, afin que tout devienne "lisible", afin que tout "ait un sens". Henri Béhar, l'important exégète de Tzara, tombe lui-même dans ce piège lorsqu'il fait la

\* Professeur à l'Université de Craiova

remarque suivante : "Plus que tout autre texte, les **Vingt-cinq poèmes** posent tout d'abord le problème de la lecture. Comment lire et dans quel but? Faut-il lire pour comprendre et pour apprendre? Mais quelles choses nouvelles pourrait nous communiquer ce jeune homme de vingt-deux ans? Comment réagir devant l'ambiguïté de tout son discours, devant son incohérence syntaxique? Comment s'orienter dans cette masse de mots qui manque de tout repère logique et chronologique?"<sup>1</sup> De tels commentaires sont fort significatifs pour la manière didactique et unidimensionnelle dont on lit, dont on traduit (la traduction est elle-même une lecture) la poésie dite moderne. Essayons tout de même de nous situer au début de notre siècle - époque où Tzara écrivait le poème que je viens de citer -, période encore très marquée, en dépit de la "révolution du langage poétique" (le syntagme a été lancé, comme on le sait, par Julia Kristeva) qui s'était produite à travers Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Mallarmé, etc., par une certaine manière de lire, formée durant des siècles, et dont on n'a pas su vraiment se défaire jusqu'à ce jour même. Au cas où l'on y réussira - car ce n'est pas facile de passer d'une certaine habitude de lecture à une autre, toute différente, voire opposée -, nous comprendrons la métamorphose subie par un récepteur sensible aux nouvelles formes, à la suite de l'impact dadaïste, qui radicalisait à la fois et la déconstruction de l'ancienne poésie, et la construction de la nouvelle. Le moment dada propose un tout autre type de créateur, qui obtient ses effets à partir des chocs produits par une inventivité qui compte uniquement sur le hasard et qui, par là même, étonne, stupéfie son auteur (qui établit les règles du jeu, mais se laisse en même temps toujours surprendre par ce qui en résulte), autant que son lecteur. C'est une véritable démonstration qui se veut un scandale de par lequel la mutation du paradigme poétique va vraiment avoir lieu, par l'intégration du pôle esthétique (celui de la lecture et, dans notre cas spécifique, de la traduction).

Cette démonstration, poussée jusqu'à la limite de l'absurde, oblige le lecteur (en l'occurrence le traducteur) à voir enfin l'évidence, moins perceptible dans les poèmes de Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, etc. : la poésie est le lieu de l'ambiguïté infinie (je me rapporte à ce concept en suivant les textes déjà classiques de Eco et de Jakobson), ambiguïté construite par le poète, qui se trouve dans cet état de totale

ouverture qu'est l'étonnement, ambiguïté dont peut jouir uniquement un récepteur qui se trouve dans le même état de totale ouverture, d'étonnement.

Si l'on accepte les prémisses que je viens de proposer, le dadaïsme est exemplaire pour cette dimension paradoxalement didactique qui lui est spécifique : il met en mouvement des mécanismes qui engendrent l'étonnement créatif, inventif, cognitif, il oblige le lecteur/le traducteur à ce qu'on pourrait nommer des exercices d'étonnement et, par-là même, à apprendre cette grande leçon : comment on doit lire/traduire la poésie.

Mais il est grand temps de voir comment tout ce que viens de dire se vérifie par la traduction en roumain du poème de Tzara. Voilà la version que je propose :

"păsări copilărie plugari repede / hanuri / luptă la piramide / 18 brumar / pisica pisica e salvată / intrare / plânge / valmy / virează virează roșu / plângi / în gaură trompetă lenți clopoței / plânge / mîinile crăpate ale copacilor ordin / plânge / el / posturi / către alb către pasăre / să plângem / voi plângeți / alunecă / tu porți ținute pe cicatricele-ți proverbe lunare / lună tăbăcită desfășoară-ți pe orizonturi diafragma / lună ochi tăbăcit într-un lichid vâscos negru / vibrații cel surd / animale greoaie fugind în cercuri tangente / de mușchi gudron căldură / tuburile se curbează împletesc / intestinele / albastru".

En dehors de quelques hésitations que le traducteur peut avoir avant de se décider entre deux ou trois synonymes - *arbres* peut être traduit par *arbori*, *copaci*, *pomi*; *tanné* par *tăbăcit*, mais aussi par *brun* -, entre l'indicatif présent et l'impératif d'un verbe du premier groupe, etc., la traduction est, lorsqu'on procède correctement (ce qui veut dire dans l'esprit de la poésie dadaïste), programmée d'avance, les variations possibles étant très peu nombreuses. Le traducteur ne peut traduire que "littéralement", ce qui implique aussi l'effet "dans tous les sens". Tzara pousse jusqu'à ses dernières conséquences l'invitation rimbaldienne : la poésie totale se définit par une ambiguïté infinie. Ce que nous nommons habituellement "incohérence", association de termes impropre, absurde, ou rupture syntaxique aberrante devient ainsi source d'une inépuisable stupéfaction qui est à son tour joie d'une connaissance fulgurante. D'après Tzara, l'"obscurité" dans la poésie est source de la plus grande "lumière". Tzara annihile toutes les règles et institue comme seule règle l'aléatoire. Les mots semblent mis sur le papier tout à fait au hasard, comme si le dieu hasard y avait mis des objets insolites venus d'on ne sait pas où, mais qui, juste dans la mesure où ils ne sont pas insérés dans

<sup>1</sup> In Tristan Tzara, *Oeuvres complètes*, tome I-IV, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, Paris, 1975, 1977, 1979, 1980, cf. tome I, p. 503.

une structure prévisible, ont une matérialité à eux, peuvent être vus, goûtés, palpés, sentis, ouïs (dans leur musique primordiale - Tzara n'a jamais accepté la théorie de l'arbitraire du signe linguistique). Lorsqu'une petite proposition qui semble avoir un peu de sens, un seul sens, prend pourtant corps (dans la deuxième partie du poème), elle est court-circuitée par les mots qui l'entourent, par le contexte tout entier. La deuxième strophe contient quelques vers qui comportent les éléments d'une syntaxe un peu plus soutenue, plus d'une grande ambiguïté, ils semblent, par rapport aux premiers vers, y être placés dans des buts polémiques, comme pour marquer la belligérance de deux types d'écriture, l'écriture dadaïste et celle que l'on pourrait désigner par la formule "l'écriture de la révolution grammaticalement prévisible. Quoique eux-mêmes poétiques

de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle". Dans cette partie du poème, le traducteur peut choisir entre beaucoup de solutions. Mais il ne doit à aucun prix - à mon avis - renoncer à quelques critères : le maintien du caractère syncopé, elliptique, discontinu de la syntaxe; le maintien de la couleur "scientifique", "moderne" du lexique. Le paradoxe de la traduction d'un tel texte est pour moi d'une évidence tout aussi lumineuse que celle de ces vers "obscur" : la littéralité - cette même littéralité que beaucoup de traducteurs évitent à tout prix parce qu'ils y voient la suprême erreur, pour ne pas dire hérésie - doit y être scrupuleusement observée, parce que dans un poème de ce type elle coïncide avec la littérarité (autrement dit avec ce qui fait qu'un poème soit un poème), elle est littérarité.