

n° 87 / avril

# poésie

2001



**Traduire, retraduire**

## Retours sur l'Éternel Retour

par Bernardo Schiavetta

« *La marche me conduisit au coin d'une rue [...] le figuier faisait de l'ombre à l'angle. [...] Sur la terre trouble et chaotique, un mur rose semblait non pas accueillir la lumière lunaire, mais épandre la sienne propre. Rien, je pense, ne saurait mieux nommer la tendresse, que ce rose. [...] Je pensai, sûrement à voix haute : " C'est la même chose qu'il y a trente ans. "* [...] Cette pure représentation de faits homogènes (nuit sereine, petit mur limpide, odeur provinciale de chèvrefeuille, boue fondamentale) n'est pas simplement identique à celle qui se produit au coin de cette rue, il y a tant d'années : c'est, sans ressemblance ni répétition, la même. Si l'intuition d'une telle identité nous est possible, le temps est une tromperie : qu'un moment de son apparent hier ne soit ni différent ni séparable d'un moment de son apparent aujourd'hui, cela suffit pour le désintégrer. »

Cette « page écrite en 1928 », dont je viens de citer quelques extraits significatifs, fut ensuite incluse par Borges dans sa *Nouvelle réfutation du temps*<sup>1</sup>.

Le rose du mur deviendra bleu en 1940, dans « La Nuit Cyclique », mais le coin de rue, le figuier, la méditation sur le temps resteront sensiblement les mêmes.

Borges affirme à plusieurs reprises que certains de ses poèmes et proses sont « fondamentalement identiques<sup>2</sup> ». Il écrit, par exemple : « " Alexander Selkir " ne diffère pas notablement d' " Odyssée, livre XXII " », « " Le Poignard " préfigure la milonga que j'ai intitulée " Un couteau du Nord " et peut-être le récit " La Rencontre »<sup>3</sup>. »

En fait, Borges a souvent soutenu que les différences entre « les formes de la prose et celles du vers » lui paraissaient « accidentelles »<sup>4</sup>.

1. *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1993 (tome I) et 1999 (tome II), coll. La Pléiade (titre désormais abrégé en O.C.) tome I, page 809.

2. Cf. O.C. II, p. 1408.

3. Cf. O.C. II, pp. 65-66.

4. Cf. O.C. II, p. 152.

Paradoxalement donc, lorsqu'une prose de 1928 et un poème de 1940, sont « *fondamentalement identiques* », l'important ne se situe pas peut-être au niveau de leur identité, mais de leurs différences : les accidents qui les individualisent. Le plaisir littéraire que ces textes procurent (qu'ils me procurent) pourra en conséquence se doubler et se fonder sur une jouissance de leurs moyens formels.

Dans le cas d'un texte en vers réguliers, comme « La Nuit cyclique », l'important sera alors de percevoir que telles articulations d'une phrase sont soulignées par une césure, ou que telles autres sont disloquées par un enjambement, ou bien que ce mot-ci (et pas un autre) se trouve couplé par un effet de rime avec ce mot-là (et pas un autre).

Une telle conviction me pousse à proposer une nouvelle version de « La Nuit cyclique ».

Ma démarche est téméraire, car ce poème a déjà été traduit par Ibarra, version que Borges a explicitement choisie pour figurer dans l'édition canonique de ses *Œuvres Complètes*, dans la collection de la Pléiade.

Il est amusant de rappeler ici que Borges, dans sa préface au *Cimetière Marin* traduit par Ibarra en espagnol, proposait au lecteur de considérer comme l'original le texte d'Ibarra, dont l'imitation réalisée par Valéry ne rendait « *qu'imparfaitement l'effet* <sup>5</sup> ».

Michel Lafond, dans *Les Figures de l'Autre* <sup>6</sup> désapprouve : « *un relevé minutieux de tous les écarts entre textes de départ et textes d'arrivée s'avérerait, avec un traducteur comme Ibarra, tout à fait vain, dans la mesure où tout, ou presque, est écart* ».

Certes, les textes de Ibarra sont infidèles à la lettre. Ils sont des paraphrases plutôt que des transcriptions. Mais pourquoi Borges les a-t-il lui-même approuvés ?

Ibarra a suivi une certaine idée de la *fidélité formelle* entre le texte de départ et le texte d'arrivée, dans une transposition prosodique qu'il appelle sa « *mise en vers français* » des poèmes de Borges. Il s'en est expliqué longuement dans l'Avant-propos de l'édition Gallimard (1970) des *Œuvres Poétiques (1925-1965)* <sup>7</sup>.

5. Cf. O.C. II, p. 441.

6. M. Ramond, éd., Toulouse, PUM, 1991, p. 192.

7. Cf. O.C. II, p. 1121.

Examinées de près (grâce aux outils mis au point par Jacques Roubaud dans sa *Vieillesse d'Alexandre*, Ramsay, 1988) les caractéristiques formelles d'Ibarra sont celles d'une prosodie française correspondant aux pratiques néoclassiques de Valéry. Cette prosodie n'admet pas le hiatus ; elle compte les syllabes selon une prononciation à la fois étymologique et arbitraire, s'oblige à respecter l'alternance de rimes à terminaisons masculines et féminines et surtout pratique la « rime pour l'œil et pour l'oreille », ce qui revient à éviter de rimer des pluriels avec des singuliers, des féminins avec les masculins, etc. Bref, Ibarra reprend Malherbe et Boileau, mais il laisse passer quelques trimètres hugoliens et admet souvent une « césure mobile » de l'alexandrin, selon une pratique déjà présente, occasionnellement, chez Mallarmé et Verlaine.

Peut-être (et ce *peut-être* se veut très modestement borgésien), si pour Borges les paraphrases d'Ibarra ont pu devenir en quelque sorte les « originaux » français de ses poèmes, c'est tout simplement parce qu'elles respectent une certaine prosodie française, *laquelle lui semblait être l'équivalent de la sienne*.

Je pense que Ibarra d'abord, et que Borges à sa suite, se sont trompés sur ce point.

En effet, dans la tradition de langue espagnole, l'alexandrin (*alejandrino* ou *verso de catorce*) ne possède pas les mêmes connotations historiques que l'alexandrin français. Quasiment inconnu des grands classiques, ce mètre est typique de Modernisme hispano-américain, école littéraire dont l'épanouissement date du début du xx<sup>e</sup> siècle. Il est toujours, par ailleurs, un « vers composé » dont les deux hémistiches restent nécessairement indépendants, sans jamais connaître les phénomènes d'élision après l'accent tonique de sixième syllabe qui solidarisent les deux hémistiches français ; pour cette raison, sa césure est toujours du type dit « épique », et elle n'est *jamais mobile*. Or dans « La Nuit cyclique » Borges efface totalement la césure :

*Las repúblicas, los caballos y las mañanas*

Par ailleurs, le poème présente une fréquente discordance entre les structures syntaxiques et les structures métriques. Cela résulte du taux très élevé d'enjambements et de contre-enjambements,

non seulement à l'intérieur des strophes, mais à la frontière entre deux strophes.

Ces trois faits : le choix de l'*alejandrino* moderniste, l'effacement total d'une césure (phénomène rarissime en espagnol) et la discordance syntaxico-métrique font que la prosodie de « La Nuit cyclique » ne peut nullement être considérée comme néoclassique dans le contexte de la tradition de langue espagnole.

Il est donc erroné de traduire le poème au moyen d'une prosodie homologue à celle de Valéry. Autrement dit, le type de prosodie française utilisé par Ibarra est totalement *anachronique* par rapport à celle utilisée par Borges.

Il me semble donc plus logique (comme l'a fait parfois Claude Esteban traduisant certains des derniers recueils poétiques de Borges) d'adopter un état plus récent de la prosodie française. Cette prosodie admet le hiatus, élide les « e » muets à l'intérieur des mots (rue, armées) et compte les syllabes selon la prononciation contemporaine ; elle ne garde que les rimes pour l'oreille, et abandonne surtout l'alternance masculin/féminin, source de tant d'écarts chez Ibarra.

Cette souplesse dans le choix des rimes m'a permis de suivre une règle personnelle de traduction, celle de conserver, au hasard des ressemblances entre les deux langues, les équivalents français des couplets de rimes de l'original espagnol.

La deuxième, la quatrième et la cinquième strophes en sont le meilleur exemple. La séquence « centauro / lapita / infinita / minotauro », par exemple, peut être parfaitement rendue par « centaure / Lapithe / sans limites / Minotaure ». Toutes ces rimes sont féminines en français. Ibarra, ayant choisi de respecter l'alternance masculin/ féminin, ne pouvait pas, évidemment, retenir cette option.

Une telle proximité de son et de sens n'est guère possible ailleurs. Ainsi, dans la huitième strophe, le couple « palace / espace » aurait pu reproduire, du point de vue strictement phonique, « palacio / espacio », mais l'écart sémantique entre les deux faux amis « palacio / palace » aurait été énorme (et ridicule).

Là où nul couplet de rimes françaises ne pouvait reproduire le couple original, j'ai choisi de garder l'un des deux mots comme élément de base. Ensuite, lorsque c'était possible, je l'ai fait rimer

avec quelque autre mot déjà présent dans le contexte. Ainsi, dans la cinquième strophe, j'ai conservé la solution de Ibarra, qui remplace « espace » par « vide », permettant ainsi la rime avec « aride », mot qui traduit l'adjectif « árido », présent à l'intérieur du deuxième vers de la strophe originale. Une solution semblable m'a permis de faire rimer « Soler / militaire » dans la septième strophe. En d'autres occasions, j'ai gardé comme élément de base les mots typiquement borgésiens : « sueño » (songe), « incesante » (incesant), ou bien les mots les plus significatifs : « abismo », « dianas », etc.

En dehors de cette règle concernant les rimes, j'ai tenté d'en suivre une autre, celle de reproduire les caractéristiques spécifiques du style et de la syntaxe borgésiennes, parfois à la même place que l'original, parfois avec un certain décalage.

Le style de « La Nuit cyclique » comporte, comme son contenu thématique, de bien étranges alliages. Ainsi, une avalanche d'érudition gréco-romaine sert d'introduction à un tableau de couleur locale d'une promenade portègne, ponctuée de quelques perplexités métaphysiques. De même, une éloquence directement sortie du Siècle d'Or, parsemée de tournures archaïsantes et de latinismes précieux (par exemple l'adjectif « agravadas »), coexiste avec d'humbles mots du parler argentin (comme « vereda ») qui pourraient servir pour une *milonga*. Et, sans crier gare, voilà une prosaïque note de manuel philosophique sur David Hume.

*Du même sein naîtra l'homme à qui cette rime  
Vient. Des armées de fer édifieront l'abîme.  
(David Hume d'Edimbourg a dit la même chose.)*

Dans cet exemple, j'ai volontairement introduit une inversion suivie d'un enjambement violent (qui reproduit un enjambement violent de l'original). Cela donne une idée du ton très recherché de certaines parties du poème ; cela permet également de mieux souligner l'allusion sibylline, apocalyptique, à la Deuxième Guerre Mondiale (le poème est de 1940), et l'incongruité de la parenthèse finale. La magie borgésienne, en espagnol, est faite de ces incongruités.

Par souci de bon goût, à force de vouloir éviter les lourdeurs,

de « faire élégant », beaucoup de traductions françaises gommant les dissonances stylistiques et réduisent à néant les particularités des auteurs traduits. Ainsi, on a pu dire récemment qu'un certain traducteur avait transformé les sonnets de Shakespeare en badinages d'un terne poète du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour Borges, l'absence voulue de discordances stylistiques est « le défaut le plus constant des lettres françaises <sup>8</sup> ».

8. Cf. O.C. II, p. 51.

La version française que je propose ici doit beaucoup à Jan Baetens et à Gabriel Saad, mais elle doit beaucoup plus à François-Michel Durazzo, avec qui j'ai échangé une longue correspondance à ce sujet. Nous avons parfois été en désaccord, mais il m'a convaincu de la justesse de beaucoup de ses opinions. Parmi bien d'autres détails, il m'a suggéré, en bon helléniste, de mettre l'*Aphrodite d'or* à la rime dans la première strophe, pour souligner la référence l'*Aphrodité chryseia* homérique. Je lui dois l'excellente solution « ne me vaut / écheveau » de la sixième strophe, ainsi que, dans la cinquième strophe, le choix de la couleur « bleu céleste » ; je trouvais que la nuance ainsi désignée en français était trop intense par rapport aux nuances du « celeste » argentin ; mais garder la sonorité d'un couplage de rimes est une réalité plus forte que le vague souvenir de ces murs aux tons délavés, que j'ai pu encore voir enfant, et qui ne sont plus depuis longtemps.

François-Michel Durazzo a également servi d'intermédiaire avec Madame Maria Kodama, laquelle a bien voulu autoriser la publication de cette nouvelle traduction de « la Nuit cyclique ». Je leur en exprime ici toute ma gratitude.

Bernardo Schiavetta

Bernardo Schiavetta est né en Argentine. Il a publié en espagnol plusieurs livres de nouvelles et de poésie, dont *Fórmulas para Cratilo* (Madrid, Visor, 1990) qui a reçu le prix Loewe. Il écrit désormais en français et dirige une publication annuelle en format livre (272 pages) : *Formules, revue des littératures à contraintes* (éd. Noésis). Le numéro 2 (1998) de *Formules* a été consacré à « Traduire la Contrainte ».





**Traduire, retraduire :**

**Michel Orcel / Le Tasse**

**Borges / Bernardo Schiavetta**

**André Markowicz / Pouchkine**

**Champ libre :**

**Claude Ber**

**Jean Selsser**

**Alain Suied**

**Deux poètes bulgares :**

**Kiril Kadiiski**

**Nikolaï Kantchev**

**Chants du monde :**

**Poésie télougoue moderne**

**Voix Vives**

**Peintures de Riccardo Licata**

**revue bimestrielle**

**fondée par Pierre Seghers**



**86 F (13,11 €)**