



De *Qualunque sia il nome* à *Quel que soit le nom* de Pierre Lepori: une expérience de traduction¹

Mathilde Vischer

À mes yeux, la traduction est un geste double, habité par des intentions contradictoires, qui devraient idéalement aboutir à un équilibre des forces, à ce que le texte traduit puisse tout à la fois «porter» le texte original et «être porté» par lui [MESCHONNIC 1999: 221]. En effet, pour tenter de transmettre la force, l'intensité et l'énigme originales, il est non seulement nécessaire de se laisser porter par les rythmes, de s'imprégner des différents mouvements du texte, de son esprit, de son mystère, mais aussi d'avoir la juste distance pour recomposer le texte dans sa propre langue. La prise de distance est essentielle pour trouver un écho s'inscrivant dans les structures propres à la langue d'arrivée. Ce mouvement exige une capacité d'immersion et de distanciation.

L'approche herméneutique de la traduction prend en compte la mise en dialogue du lecteur avec le texte, qui comprend cette tension entre proximité et distance, menant à la compréhension et à l'interprétation. Ce dialogue entre le lecteur et le texte constitue le moment-clé de l'acte de traduction, puisqu'il correspond à l'inscription de l'interprétation et de l'horizon poétique et culturel propres au traducteur dans le texte traduit (sa conception de la poésie, sa poétique propre s'il est également auteur). Pour cette raison, l'acte de lecture, dans le processus de traduction, s'avère fondamental. Il détermine la compréhension du texte puis son interprétation, qui s'inscrira ensuite dans le texte traduit. Toute traduction est donc avant tout la lecture singulière d'un texte, qui se trouve concrétisée dans une forme, le «texte-traduction», selon l'expression d'Arno RENKEN [2002].

La notion de rythme est essentielle en traduction, car il s'agit peut-être de l'élément le plus subtil, le plus difficile à saisir et à retrouver. J'appelle ici rythme, reprenant Henri MESCHONNIC et sans entrer dans des définitions complexes, «l'organisation du mouvement de la parole par un sujet» [1998: 28]; c'est un geste stylistique qui s'inscrit à tous les niveaux du texte. Le traducteur tente de s'imprégner du rythme



LES MOUVEMENTS DE LA TRADUCTION

qu'il traduit, et de le transposer dans l'autre langue, mais il porte en lui-même d'autres rythmes qui teinteront également sa traduction, de façon plus ou moins consciente, comme par exemple le rythme d'autres textes ou d'autres auteurs qu'il aura traduits, ou ses propres rythmes, s'il est lui-même écrivain. C'est pourquoi cette notion est particulièrement complexe en traduction.

Le recueil de Pierre Lepori comporte, à mon sens, quatre caractéristiques déterminantes pour sa traduction. Je ne crois pas trahir l'auteur en affirmant que le projet poétique de *Qualunque sia il nome* a été celui de transformer une expérience personnelle, autobiographique, en une réflexion sur le langage, sur la possibilité de dire, sur cet acte fondamental et propre à l'humain qu'est celui de nommer. En témoignent les vers de Margherita Guidacci qui ouvrent le recueil: «Maintenant je donnerai / son nom à chaque chose / sans reculer / quelle que soit la chose / quel que soit le nom / que je doive lui donner». Cette nécessité absolue de nommer est pour Lepori liée à l'importance de transformer les douleurs de l'enfance, la transmission des drames de génération en génération en une expérience partageable, en un combat collectif.

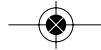
La première caractéristique peut se définir comme une «écriture du corps et de l'intime»: le recueil se définit tout d'abord par une écriture que je qualifierais de «corporelle». L'auteur décrit le corps blessé et souffrant de l'enfant qui porte les signes du non-dit, les traces de ce qui a été tu pendant des années. Il s'agit donc aussi d'une écriture de la mémoire de la généalogie familiale, des silences et des condamnations qui s'inscrivent dans le corps. Ce corps témoigne également d'une autre souffrance plus subtile, psychologique, silencieuse. La parole poétique permet peu à peu de mettre au jour ce vécu, et de se mettre à distance de sa part douloureuse, qui peut prendre la dimension d'une malédiction transmise d'une génération à l'autre, de laquelle le poète tente de s'extraire. Comme l'écrit Fabio PUSTERLA dans son introduction au recueil, il ne s'agit pas pour Pierre Lepori de «raconter des secrets privés», ou de réaliser une «autobiographie en vers», mais bien plutôt de «sonder les liens profonds qui se sont cristallisés dans le temps, transposant la biographie sur un plan quasi mythique, traduisant la narration impossible en rapport quasi psychanalytique» [LEPORI 2010: 10]. En effet, la dimension biographique acquiert une signification beaucoup plus vaste, qui devient perceptible surtout dans la seconde partie du recueil, marquant le passage à une réflexion et une implication collectives, politiques. Comme l'a écrit plus récemment Antoine EMAZ dans une note



critique, «les poèmes de Lepori portent la souffrance et la peur de l'enfant détenteur d'un secret trop grand pour lui, et qui d'une certaine façon ne le regarde pas, mais pèse» [2010]. Si le secret qui pèse sur l'enfant dont parle EMAS ne le regarde pas, le cheminement de l'auteur pour tenter de le cerner devient à la fois ce qui fait progresser l'œuvre et ce qui permet au lecteur d'y prendre part. Il devient le motif de ce voyage dans l'intime, physique et psychologique, auquel l'auteur nous convie. Une intimité qui engage un vécu très personnel inscrit dans l'écriture poétique même, car le poète se livre par allusions, dans une langue qui comprend une grande part d'implicite.

La deuxième caractéristique est celle d'une écriture énigmatique et métaphorique: l'implicite est renforcé par une dimension onirique qui occupe une place importante dans tout le recueil. Les métaphores sont difficiles à saisir car elles partent de sensations parfois complexes, voire même confuses, de souvenirs ou de rêves. L'«écriture du cri», telle est la troisième caractéristique, une écriture où s'inscrivent le drame, la rage et la révolte, notamment face au silence qui paralyse et à la solitude du combat pour s'en sortir. L'intertextualité définit la quatrième caractéristique, en raison des nombreuses références, inscrites en filigrane dans le texte, à des auteurs, poètes surtout, qui comptent pour Lepori. Ces différentes spécificités du texte présentent des difficultés, pour la traduction, qu'il convient d'illustrer par quelques exemples.

Si, comme l'écrit Fabio PUSTERLA dans son introduction, le lecteur ne peut et ne doit pas chercher à transformer les éléments du drame, ou les allusions à celui-ci, en une histoire achevée, les sensations corporelles et le vécu familial sont des expériences très personnelles. La question est dès lors de savoir comment rendre ce vécu partageable, comment rendre compte d'éléments intimes qui sont ceux de l'auteur, et qui sont mentionnés de façon elliptique. En effet, comme l'écrit encore Fabio PUSTERLA, ce sont des emblèmes absolus qui restent de l'histoire racontée, des matériaux primaires comme l'eau et le feu, la mère et le père, l'enfant, la roche et le cri. Il s'agit donc également de trouver comment rendre l'équilibre entre la dimension universelle – allégorique – et personnelle, un équilibre réalisé à travers le travail poétique. La section *Forme d'acqua/Formes d'eau* est rattachée à un événement traumatique vécu à la naissance: la déshydratation du bébé qui avait été confié à une nourrice. Cet événement n'est jamais clairement mentionné, mais transparaît en filigrane du texte, à travers les allusions au corps, à la douleur, à la brume, à l'eau et au feu, au cri.



LES MOUVEMENTS DE LA TRADUCTION

La difficulté à rendre compte d'un vécu personnel qui transparaît de façon implicite et allusive a trouvé la première étape de sa résolution dans la collaboration avec l'auteur. Pour ce recueil, celle-ci a été d'une grande aide. À différents moments du processus de traduction, j'ai posé des questions à Pierre Lepori concernant les nombreux aspects allusifs et non explicites des poèmes; ses réponses m'ont guidée dans mon travail. À la suite de ces échanges, je me suis imprégnée des éléments qu'il me livrait, par exemple le fait de cette déshydratation, puis je m'en suis distancée pour me concentrer sur les éléments donnés uniquement par le texte et ce qu'ils évoquaient. En effet, si les explications permettent de ne pas partir dans des interprétations trop éloignées de certains éléments essentiels à l'origine du poème, il convient de garder un rapport intuitif et personnel au texte, de prendre de la distance par rapport à tout ce qui n'est pas directement *dans* le texte, pour se l'approprier et lui donner une force et une unité propres en français. Les questions posées à l'auteur ne constituent donc qu'une première étape.

Un élément important est la capacité à instaurer un rapport intime avec le texte, par exemple à «sentir» une métaphore ou un passage hermétique, par une compréhension intuitive, une saisie du rythme, tel qu'il a été défini plus haut, de l'énergie et du fonctionnement du texte, une prise en compte de l'ensemble des éléments en jeu dans le poème. Une part de la compréhension du texte se situe ainsi à un niveau plus souterrain, dans cette «habitation intérieure» du texte qui échappe partiellement au traducteur lui-même. En recherchant les mots qui correspondent à ce que l'on veut transmettre en fonction de son interprétation, on laisse aussi place à des intuitions, des choix moins rationnels ou linguistiquement «justes», mais qui peuvent paradoxalement mieux servir le texte.

Il va de soi que le fait de consulter l'auteur n'est pas toujours possible. Dans ces cas, il peut sembler que la place donnée au lecteur-traducteur sera plus grande, et la traduction marquée de façon encore plus nette par l'interprétation du traducteur. Ce n'est pas forcément vrai, car si l'on prend le cas des traducteurs-auteurs qui consultent l'auteur du texte original, on constate que leurs traductions restent très imprégnées de leur «interprétation stylistique» du texte. Par ailleurs, dans les cas comme celui qui nous occupe, la liberté que me laisse l'auteur ne ferme en aucun cas la porte à une lecture personnelle. Il s'agit toujours d'une question de degré, le traducteur ne pouvant jamais s'abstraire du texte. Les nombreuses retraductions d'une œuvre deviennent ainsi autant d'éclairages différents sur le texte initial, révélateurs de la richesse de ses potentialités.



En ce qui concerne la dimension métaphorique, particulièrement énigmatique, voire cryptée dans ce recueil, la difficulté est de rendre le même trouble en français sans obscurcir ni expliciter. Je travaille parfois en restant assez proche de l'image première, d'autres fois en tenant compte de certains éléments donnés par l'auteur et en transposant plus ou moins fortement la métaphore en français, parfois en m'éloignant passablement du vers italien. Si l'on accepte l'idée de Wolfgang Iser selon laquelle le texte est «un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir» [Eco 1985: 66], que la lecture requiert de la part du lecteur des mouvements coopératifs, et que le lecteur, face aux asymétries du texte, à ses déficits et ses lacunes, doit en construire lui-même la cohérence, combler les interstices, le traducteur doit au contraire veiller à *reproduire* les blancs, non pas à les *combl*er. C'est-à-dire que son interprétation ne doit pas être trop clairement explicitée. S'il comble les blancs au lieu de les reproduire, il ne traduit pas mais explicite, «dépliant» le texte, et réalise le travail du critique. Toute traduction est une «lecture singulière» qui contient une interprétation, mais celle-ci, à mon sens, doit s'inscrire dans le texte en maintenant le plus possible ses ambiguïtés. Il est cependant parfois très difficile d'éviter cet écueil.

À titre de premier exemple d'une difficulté liée au caractère très énigmatique de certaines métaphores, je citerai cette expression complexe qui revient trois fois dans le recueil, «a capofitto». Elle signifie «à pic», «la tête la première»; métaphoriquement, elle représente la descente en soi, et l'écoulement du temps à travers les siècles et les générations, la succession des générations conditionnées par certains événements qui se répètent. Il était très difficile de trouver une expression qu'il soit possible de reprendre trois fois. Dans le premier poème de la section *Les yeux fermés*, on trouve le vers suivant: «e allora si stenderà a capofitto sopra i figli» / «alors obstinément elle recouvrira ses enfants» [LEPORI 2010: 44-45]. Dans cette expression sont à la fois présentes l'idée selon laquelle la mère s'étend littéralement sur ses enfants, les empêche de vivre, conditionne leur existence – une image horizontale –, et la chute la tête la première, verticale. Il n'était pas facile de rendre ce contraste en français; j'ai donc décidé, avec l'assentiment de l'auteur, de m'éloigner de l'expression littérale «a capofitto» en traduisant l'idée de se jeter à corps perdu dans quelque chose, sans réfléchir, à travers l'adverbe «obstinément». Celui-ci a pu être repris pour les deux autres occurrences de «capofitto»: «ad inghiottire certi grigi di cielo / giù a capofitto verso l'imboccatura dello stomaco» / «avalant certains gris du ciel / et plonge obstinément vers le creux de ton ventre» [64-65], puis: «Ma poi



LES MOUVEMENTS DE LA TRADUCTION

giù, di nuovo, a capofitto, / immagine dopo immagine» / «Puis tout en bas, à nouveau, obstinément / image après image» [84-85].

D'autres métaphores de ce recueil sont particulièrement délicates à rendre en traduction, par exemple dans ce passage d'un poème de la section *Du purgatoire*: «ma nemmeno quel pianto / ti costringe / a guardare in basso / sui volti brulicanti / che ondeggiando maturi / come percossi da folate di vento» / «pas même cette douleur / ne te contraint / à regarder en bas / sur les visages grouillants / qui ondoient / tels des épis mûrs / secoués par des rafales de vent» [160-161]. Dans les vers italiens, ce sont les visages qui ondoient mûrs, avec une ellipse des épis, qui sont donc implicites. Comme il était difficile de traduire cette image en maintenant l'ellipse en français, solution qui donnait quelque chose de trop obscur, j'ai explicité en ajoutant «tels des épis». Il s'agit là peut-être d'un exemple où je n'ai pas réussi à «reproduire» le blanc, où je l'ai comblé. Mais si dans la traduction le texte devient exagérément étrange ou obscur par rapport à l'original, comme il m'a semblé ici, je préfère parfois clarifier légèrement.

Cet équilibre est souvent délicat à trouver, un équilibre qu'il est important d'évaluer par rapport à l'ensemble de l'œuvre, en recourant au principe de compensation: compenser une perte sur un plan par un gain sur un autre, par exemple la perte des rimes par un gain en assonances, un jeu de mot non traduit par un autre jeu de mots là où il n'y en a pas dans l'original. Fabio Pusterla exprime cette idée à travers une belle image: «Ce qui se perd, c'est le rythme. Il faut tenter de compenser: ce qu'on perd en lumière, peut-être peut-on le retrouver un peu plus loin, en déplaçant les rayons.» [RÜF 2001]

Dans les vers suivants, la difficulté réside dans le choix d'une expression pour rendre «massa inerme», qui littéralement donnerait «masse sans force»: «Vorrei dirlo, guardando indietro, senza bruciare queste mani aperte, ma altro non vedo che una massa inerme / e il crisantemo della sordità» [122]. Comme cette image me semblait peu claire, Pierre Lepori m'a expliqué que la «massa inerme» représente le passé, une espèce de grouillement dans la nuit, signifiant le mode de vie passif et répétitif des membres de la famille, statique, sans volonté d'en sortir, comme un grouillement d'insectes. La traduction est donc devenue: «mais je ne vois rien d'autre qu'un grouillement sans force» [123].

Dans les vers «Nel cunicolo ormai manca la luce, / si restringe a budello sui tuoi fianchi» [38], je ne saisissais pas bien l'image de la lumière qui se resserre sur les flancs. Lepori m'a révélé qu'il s'agissait d'un rêve qu'il faisait enfant, où il rampait dans un tunnel de terre très étroit. Il voyait une lumière au fond et le tunnel devenait toujours plus étroit, serrant



ses hanches, de sorte que la lumière était toujours moins perceptible. Ce n'est donc pas la lumière qui se resserre, mais le tunnel qui devient peu à peu plus étroit. En italien, le sujet est inclus dans le verbe «si restringe», créant une ambiguïté; en traduisant en français, j'étais obligée d'explicitier le sujet. N'étant pas satisfaite d'une traduction qui reprendrait assez littéralement l'image, j'ai pris des libertés, traduisant selon l'idée de l'abaissement de la lumière: «Dans le boyau la lumière diminue / autour de tes hanches, elle ne filtre plus qu'à peine.» [39]

Si l'on en vient à présent à la dimension de révolte, il faut préciser que dans toute la dernière partie du recueil, ce qui était exprimé comme intime et privé, le cri individuel, prend une dimension collective, par la recherche de la reconnaissance d'une communauté, ces «fratelli» qui donnent leur nom à une section du livre, qui permettrait au poète de renaître, de regagner sa propre vie et son propre corps. C'est à travers le travail poétique que l'auteur se distancie de ce vécu et se le réapproprie en quelque sorte à travers une collectivité. La difficulté tient avant tout à ce que la révolte ou le pathos ne deviennent pas trop lourds en français. Il convient par exemple de faire attention à ne pas répéter de façon trop insistante certaines sonorités, anaphores ou assonances, qui peuvent alourdir le vers en français. Je privilégie souvent les allitérations, plus légères que les assonances en «o», «a» ou «ou», comme dans ces vers: «Anzi, un fiorire / di gesti. Fiore / di pietraia, gracilmente assopito / al sole freddo.» / «Une floraison / de gestes plutôt. Fleur / de moraine, assoupie et gracile / sous le soleil froid.» [20-21], où les sons «o» et «i» deviennent des allitérations en «l» et «r». Dans «Improvviso nelle sue viscere un sussulto: / un angelo era sceso, le ali argentate / e becchi di rapace dentro quel sole bianco.» / «Soudain dans ses entrailles un sursaut: / un ange était descendu, ailes argentées / et becs de rapace dans ce soleil blanc.» [24-25], les assonances en «o» deviennent des allitérations en «s» puis en «r» et «l».

La question de savoir comment rendre les citations et les faire entendre dans la traduction est également épineuse. Je n'ai pas choisi de les rendre plus visibles qu'elles ne l'étaient dans l'original, car elles sont très allusives, s'inscrivant dans un mot, un rythme ou tout un poème. Plusieurs fois, c'est l'auteur qui m'y a rendue attentive. Si l'on reconnaît par exemple assez facilement, dans les vers «Quale diversità / per noi, / fratelli?» [180], l'écho d'un poème connu d'Ungaretti («Di che reggimento siete, fratelli?» dans «L'Allegria»), il est peut-être plus difficile au lecteur de langue française de déceler une allusion au poème de Pasolini «Il pianto della scavatrice» dans les vers «il braccio della gialla



LES MOUVEMENTS DE LA TRADUCTION

scavatrice che lavora / nel silenzio del vetro frapposto», comme dans l'ensemble du poème [62]. De plus, même si une traduction de ces textes existe en français, celle-ci n'est pas connue des lecteurs francophones comme l'original peut être connu des italophones, c'est pourquoi elle devient beaucoup moins décelable. Enfin, il est intéressant de noter que Pierre Lepori s'inspire parfois de ses propres traductions dans ses poèmes: notamment des vers traduits de Monique Laederach, dans «Ma scava, allora, scava» [30], qui fait écho à «je creuse, pourtant, je creuse», extrait de «Nos voix seulement dormaient» in *Si vivre est tel*.

Entreprendre la traduction d'un recueil poétique, c'est comme se lancer dans une longue traversée, traversée d'un désert ou d'un océan ayant pour sable, pour eau la langue, dans lesquels on s'immerge et desquels on ne ressort pas indemne. On ne ressort pas indemne d'une telle «expérience», pour reprendre le titre donné à cette contribution, parce que cette langue n'est pas simplement la langue italienne, ou la langue poétique italienne du 21^e siècle. Elle est celle d'un poète singulier qui vous a permis d'entrer dans un univers poétique inédit, qui a ouvert des voies nouvelles entre les mots et dans les mots. Et il en va ainsi de toute expérience de traduction d'un texte littéraire au sens fort du mot, c'est-à-dire d'un texte qui *résiste*.

¹ Le propos qui suit a été conçu à l'origine comme introduction à une lecture bilingue, avec Pierre Lepori, de poèmes du recueil *Qualunque sia il nome / Quel que soit le nom*, proposée en clôture au colloque «Mouvement de la traduction».

ECO, Umberto [1979]. *Lector in fabula, ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher. Paris: Grasset, 1985.

EMAZ, Antoine [2010]. *Poezibao*, 3 septembre 2010.

LEPORI, Pierre [2010]. *Qualunque sia il nome / Quel que soit le nom*, trad. de l'italien par Mathilde Vischer. Lausanne: Éditions d'en bas.

MESCHONNIC, Henri et DESSONS, Gérard [1998]. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod.

MESCHONNIC, Henri, [1999]. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.

RENKEN, Arno, [2002]. *La représentation de l'étranger. Une réflexion herméneutique sur la notion de traduction*. Lausanne: I. Weber Henking.

RÜF, Isabelle [2001]. «Pusterla donne la parole aux choses et aux êtres sans nom. Entretien avec Fabio Pusterla», *Samedi culturel* du journal *Le Temps* (Genève), 22 septembre 2001.

