

THE UNIVERSITY OF CALGARY

PIEDRA DE SOL:

ÉTUDES DE TRADUCTIONS

by

NÉSIDA LOYER

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

October, 1992

© Nésida Loyer 1992



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

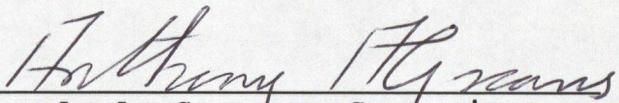
L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-83199-5

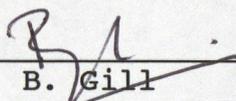
Canada

THE UNIVERSITY OF CALGARY
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

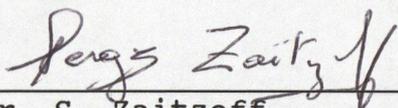
The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled, "Piedra de sol: Études de traductions" submitted by Nésida Loyer in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.



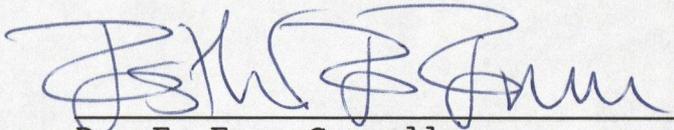
Dr. A. A. Greaves, Supervisor
Department of French, Italian
and Spanish.



Dr. B. Gill
Department of French, Italian
and Spanish.



Dr. S. Zaitzeff
Department of French, Italian
and Spanish.



Dr. E. Enns-Connolly
Department of Germanic/Slavic
and East Indian Studies

21 Jan '93
(date)

ABSTRACT

This thesis investigates the myths of the Devil and Death and their various representations in the works of Alejandro Casona. Emphasis is placed on the gender choice made by the author for the depiction of his supernatural characters and also on the subsequent perpetuation of stereotypy that reveals a curious duplication in the supernatural realm of the existing societal conflict between the sexes. The subversion of the positive-didactic intent of the author through this negative slide from myth to stereotypy is studied as a result of the abuse of the similarity of function between the two categories. This thesis proposes a more active role on the part of the reader who, instead of merely accepting authorial intention, should focus more on the textual intentionality with its inherent contradictions.

RÉSUMÉ

Cette thèse est une étude critique de diverses traductions en anglais et d'une en français du poème espagnol Piedra de sol d'Octavio Paz. On opère d'abord une sélection parmi les six versions anglaises pour n'en retenir que deux. On fait ensuite une analyse à la fois intralinguale et interlinguale en confrontant ces textes entre eux et face à l'original, puis en confrontant une de ces versions avec l'unique traduction française, toujours face au texte de départ. On tient surtout compte de l'effet produit sur le lecteur, selon le continuum de l'approche communicative à l'approche sémantique, mais aussi des raisons pertinentes au traducteur qui peuvent motiver les différences dans les textes d'arrivée. On conclut en disant que la traduction multiple - et donc la lecture multiple - (dans la même langue et dans des langues différentes) permet de jeter un regard beaucoup plus complet sur l'original et de mieux en apprécier les dimensions.

REMERCIEMENTS

Je remercie très sincèrement le Dr A. A. Greaves pour ses conseils, ses encouragements et son infinie patience. Je dois aussi remercier ma famille et tous mes amis qui, pour m'avoir soutenue moralement ou même aidée dans l'interprétation du poème original, m'ont permis de surmonter bien des obstacles. Mes remerciements vont enfin aux membres du jury, le Dr B. Gill, le Dr S. Zaitzeff et le Dr E. Enns-Connolly.

DÉDICACE

À Alain, Sylvain, Rémi et Christine.

TABLE DES MATIÈRES

APPROVAL PAGE.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
DÉDICACE.....	v
TABLE DES MATIÈRES.....	vi
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE: CHOIX DES TEXTES.....	3
DEUXIÈME PARTIE: DEUX VERSIONS ANGLAISES FACE À <u>PIEDRA DE SOL</u>	18
TROISIÈME PARTIE: <u>PIEDRA DE SOL</u> - <u>PIERRE DE SOLEIL</u> - <u>SUNSTONE</u>	98
CONCLUSION.....	120
BIBLIOGRAPHIE.....	121
ANNEXES.....	125

INTRODUCTION

Piedra de sol, du poète et essayiste mexicain Octavio Paz, est incontestablement l'un des grands poèmes de la littérature mondiale. Il a connu en traduction un sort divers, vu qu'en anglais, il existe six traductions publiées dans un intervalle de vingt-huit ans, mais seulement une en français. On peut légitimement se poser des questions sur la disparité de la situation dans deux langues apparemment proches pour l'auteur, et aussi se pencher de près sur les traductions multiples, non dans le but de les évaluer (l'évaluation se fait d'elle-même et pour chaque lecteur) mais dans celui d'étudier par confrontation des textes les processus à l'oeuvre dans l'acte de traduction, processus qui parfois sont une description de l'approche et parfois en découlent. Nous étudierons aussi l'effet produit sur le lecteur selon l'axe de l'approche communicative par opposition à celui de l'approche sémantique¹. Dans une première partie, nous donnerons une brève description des traductions puis expliquerons les raisons qui nous ont fait porter notre choix sur deux textes en particulier, parmi les six qui nous étaient offerts en version anglaise. Dans une deuxième partie, nous confronterons ces deux versions face à l'original, et nous choisirons l'une d'elles pour la confronter avec l'unique version française (toujours bien sûr face à l'original) dans la troisième partie. Nous examinerons enfin dans la conclusion en quoi la traduction

¹ C'est Newmark qui a pour la première fois employé les termes d'approche communicative et d'approche sémantique, cette dernière se référant plutôt à la lettre («focusing primarily upon the semantic content of the source text») et la première à l'esprit («focusing essentially upon the comprehension and response of receptors»). (Approaches to Translation, Oxford: Pergamon Press Ltd., 1981, p. vii.)

multiple peut être profitable à l'original, sans oublier les autres intervenants, le public et le traducteur.

PREMIÈRE PARTIE
CHOIX DES TEXTES

Le choix a été difficile à réaliser, en ce qui concerne les versions anglaises. D'abord pour avoir en main les textes dont certains sont difficiles à obtenir². D'autre part, pour choisir en toute connaissance de cause, il fallait connaître ces textes presque autant à fond les uns que les autres, nous en pénétrer, les comprendre, discerner l'erreur de l'ambiguïté - parfois interpréter l'erreur comme une ambiguïté -, analyser l'effet produit par la lecture - qui n'est jamais complètement le même à chaque relecture. Il fallait aussi retrouver au-delà des mots et dans les préfaces et annexes l'univers du traducteur en ce qu'il pouvait avoir de commun avec celui de l'auteur, pour essayer de comprendre pourquoi tel traducteur avait choisi de dire une chose d'une certaine façon et tel autre d'une façon complètement différente. Nous donnons ici la liste des traductions dans leur ordre chronologique.

1959: Altar of the sun (Stephen Berg)

1962: Sun stone (Muriel Rukeyser)

1963: Sun-Stone (Peter Miller)

1969: The Sun Stone (Donald Gardner)

1970: Sun Stone (Laura Villaseñor)

1987: Sunstone (Eliot Weinberger)

Avant même de choisir, nous nous étions posé la question des paramètres qui allaient présider à notre choix: l'un pouvait être le temps, vingt-huit ans séparant la première traduction anglaise (1959) de la dernière (1987), un autre le sexe de l'auteur de la traduction (en

² Eliot Weinberger dit lui-même (voir sa lettre en annexe, p. 125) que la version de Donald Gardner est très difficile à obtenir, et lorsqu'il traduit Piedra de sol en 1986, il n'a pas encore mis la main sur la version de Peter Miller.

particulier l'inclusion explicite de la femme dans le genre humain), un autre encore l'adoption d'une métrique bien précise par opposition à un vers plus libre, et, à l'intérieur du paramètre de la métrique, l'adoption de la même métrique que l'original ou d'une métrique différente. L'explicitation des buts poursuivis par les traducteurs était aussi un paramètre intéressant, qui ajoutait au simple texte traduit tout un contexte le justifiant. À la lecture des textes et préfaces, un autre critère nous est apparu, qui aurait pu se révéler intéressant, celui de la fidélité textuelle, c'est-à-dire que les mêmes mots sont toujours traduits de la même façon³. Un paramètre supplémentaire, mais qui est en fait un corollaire de celui touchant la métrique, est celui de la notoriété du traducteur en tant que poète, ou, en d'autres termes, la traduction de poésie doit-elle être faite par des traducteurs-poètes ou des poètes-traducteurs? (Dans le cas de l'unique version française, il ne fait pas de doute que l'auteur, Benjamin Péret est un poète reconnu. Muriel Rukeyser a, quant à elle, publié plusieurs recueils de poèmes et Eliot Weinberger est avant tout traducteur.) Un dernier (mais peut-être en trouverait-on d'autres!) critère est celui du degré de collaboration entre l'auteur et le traducteur. C'est cependant un paramètre plus difficile à établir que les autres, car, pour un poème aussi long que Piedra de sol, la collaboration nous semble-t-il n'a pu s'opérer que sur certains segments de l'énoncé, ceux qui semblaient obscurs au traducteur. Or, comme nous le

³ Notamment dans la préface de la traduction de Peter Miller, p. x:

Like the author, I have as translator repeated the same words in the same terms, as they appear frequently through the course of the poem, interweaving with each other in a numberless variety of contexts.

verrons dans cette étude, ce qui paraît obscur à l'un est lumineux pour l'autre. (On imagine mal d'autre part Octavio Paz dictant à ses traducteurs ce qu'ils doivent comprendre, lui, pour qui un texte est le point de départ de multiples interprétations.) Mais il a bien fallu choisir et, pour pouvoir faire une étude en profondeur, nous avons dû nous limiter à deux versions anglaises, en plus de l'unique version française. Avant d'expliquer notre décision de retenir ces textes, nous devons cependant dire pourquoi nous avons écarté les autres.

La première version, celle de Stephen Berg, fut publiée dans la revue Triquarterly en 1959, deux ans seulement après la parution de l'original. Réalisée dans le cadre d'une bourse d'études, elle n'a certainement pas bénéficié de la collaboration de l'auteur, car on y relève nombre d'erreurs au plan de la forme (dans dix cas sur trente-quatre, la division en strophes ne correspond pas à celle de l'original [nous comptons comme strophes seulement celles où il n'y a pas de vers coupé]) et de l'expression. Cette traduction regorge d'erreurs grossières tant au plan lexical que syntaxique, erreurs qui témoignent d'une connaissance très insuffisante de la langue et nous amènent à douter rapidement de la valeur du texte⁴. Nous pouvons donner comme exemple la confusion, au vers 49, de «paraje» (lieu) avec «pareja» (couple)⁵. Il est toutefois

⁴ Notons ici qu'Eliot Weinberger omet cette version dans la bibliographie apparaissant à la fin du recueil The Collected Poems of Octavio Paz 1957-1987, New York: New Directions, 1987, p. 657. Il faut mentionner cependant qu'il omet aussi la version de Laura Villaseñor parue en 1970 (qui, nous le verrons plus loin, n'est pas dépourvue d'intérêt), version qui figure, aux côtés de celle de Muriel Rukeyser, Peter Miller et Donald Gardner, dans la bibliographie critique d'Hugo Verani parue en 1980.

⁵ Mentionnons tout de suite les cas d'«erreurs grossières» qui apparaissent aussi dans les traductions de Muriel Rukeyser et de Benjamin Péret. Le thème de l'erreur

intéressant de noter que cette confusion n'affecte pas vraiment le sens du poème puisqu'elle s'opère dans le cadre d'une énumération assez hétéroclite. D'autres erreurs lexicales ont une portée beaucoup plus grande, par exemple au vers 450

[...] la sombra que vio Bruto

[...] the shadow that rapes Brutus

ou au vers 463

los carajos, los ayes, los silencios

the yells, the yeses, the silences

(encore que l'assonance - yells, yeses - soit intéressante, mais «aïe» n'a jamais été synonyme de «oui»!).

Le vers 581 semble être l'un des plus atteints

desprendía mi ser de su envoltura

my being broke free of your skin

car la double erreur syntaxique (le traducteur d'une part a pris «mi ser» comme sujet de «desprendía» alors que c'est sans nul doute possible - «el sol» du vers 579 qui fait l'action, et d'autre part n'a pas vu que «su» se rapportait à «mi ser»), cette double erreur syntaxique donc entraîne une surtraduction lexicale: «envoltura», terme relativement générique, est rendu par «skin»; l'erreur se poursuit au v. 584 où «su» se rapportant encore au soleil est traduit par «your». Le ton et le sens ne correspondent pas du tout à l'original. Parfois, le comique né de l'hyperbole va jusqu'à faire perdre toute noblesse au poème; par une curieuse disposition d'esprit du traducteur, le «presente sin ventanas» du v. 225, devient un «phantom of braille» («fantôme» qui fera d'ailleurs d'autres apparitions inusitées: «presencia» des v. 10 et 23 est rendu par «ghost» et «phantom», et «presencias» du v. 35 est rendu par «ghosts»). Quant au «fantasma» (v. 72), il sera bien

sera développé plus loin en rapport avec celui de l'ambiguïté, dans l'étude en profondeur des traductions.

traduit par «ghost» (v. 73), mais il n'aura pas le même effet sur le lecteur, qui aura déjà vu bien trop de fantômes, ceux-ci se profilant de plus dans les «haunted columns» (v. 39) qui est une surtraduction de «pilares encantados» (v. 38). Autre effet de comique, la confusion entre les destinataires ne peut que faire sourire, sinon franchement rire

ramo de rosas para el fusilado (v. 137)

bunch of roses for the firing squad (v. 138)

tout comme le prosaïsme dans

me expulsa su follaje delirante (v. 185)

I cough up its delirious leaves (v. 186)

Le commentaire de Carmen «no pesa el aire» (v. 267), sur la légèreté, la limpidité de l'air, devient une directive qu'on penserait tirée d'un manuel de physique «Don't weigh the air» (v. 268). Il est clair que le traducteur, peu familier avec l'antéposition - courante en espagnol - du verbe par rapport au sujet et avec la conjugaison espagnole, traduit sans discernement et prend «pesa» pour un impératif (alors que la forme correcte avec la négation est «peses»).

La traduction contient cependant quelques points intéressants, tels qu'une interprétation originale du vers 93

invisible camino sobre espejos

Invisible, I cruise over mirrors (v. 98)

où «camino» est pris dans son sens verbal plutôt que nominal, et particulièrement du vers 212, malgré ce que nous prenons pour une erreur typographique

como un fulgor que se congela en hacha

like a flare congealing into a touch (sic) (v. 213)

où «hacha» est pris - à très bon droit nous semble-t-il - dans son sens de «flambeau, torche, cierge», plutôt que de «hache». Nous disons à très bon droit car l'antithèse, la

juxtaposition des contraires est une caractéristique de l'écriture de Paz; l'éclair, le feu et la glace forment un trinôme que l'on n'est pas surpris de trouver sous sa plume.

La deuxième version que nous avons écartée est celle de Peter Miller. Publiée en 1963, dans une version bilingue, elle témoigne d'un excès de «fidélité» à la fois au texte, à l'auteur et au lecteur. Témoin la préface de Miller suivie de la note d'Octavio Paz parue dans la première édition de Piedra de sol et omise dans la seconde, et que Miller juge assez importante pour la compréhension du poème pour la rétablir ici en traduction. La reproduction trop fidèle du texte («Like the author, I have as translator repeated the same words in the same terms») jointe à un souci de conserver un rythme qui rappelle celui de l'original («a basically accentual English verse, which tries to suggest the rhythm of the Spanish») met le traducteur à l'étroit. Il essaie de coller au texte et cherche à en saisir le sens lexical et non le sens global. Les images-choc surréalistes vont disparaître au profit d'une réalité plus commune; les «casas arrodilladas en el polvo» du vers 292 vont devenir tout simplement des «houses [...] tumbled in the dust». Deux images sont particulièrement troublantes dans leur excès de précision. L'une se rapporte à l'un des grands thèmes du poème, l'amour physique, charnel, qui permet le retour à l'unité; la surtraduction des «desnudeces enlazadas» du vers 302 par «naked bellies interlaced» produit un effet grotesque, accentué par la suite de l'énoncé «leap out of time»; comment des «bellies» peuvent-ils en effet être «interlaced». Si le traducteur avait dit «bodies» au lieu de «bellies», l'image aurait pu rester comparable à l'original. Le vers 389 nous offre un autre exemple de surtraduction qui résulte en une perte de la force de l'image. Celle-ci est suffisamment négative

[el sodomita] que lleva por clavel en la solapa
un gargajo [...]

pour ne pas être plus développée; pourquoi le traducteur insiste-t-il donc sur la fleur (particularisée [carnation] puis nommée génériquement [flower]?)

[the sodomite] who wears for carnation on his lapel
a flower of phlegm [...]

C'est peut-être le fait qu'il colle trop au texte qui lui fait prendre à plusieurs reprises «cabo» pour «cabeza» («at the head of the centuries» v. 236, et «at the head of all the years» v. 574), erreur qui, si elle affecte seulement certains segments de l'énoncé, ne passe pas inaperçue car elle brouille un message déjà difficile. L'intention du traducteur est cependant méritoire, témoins les notes qui paraissent en annexe et visent d'une part à éviter au lecteur non averti une consultation de noms propres dans un dictionnaire, et d'autre part à le rassurer quant à la correction de l'interprétation de la traduction, en reproduisant des extraits de lettres échangées entre l'auteur et le traducteur. Mais l'obsession de la fidélité à tout coup et du désir d'être compris fait que le poème se transforme en texte informatif et perd en quelque sorte son essence - c'est-à-dire, ce qui donne envie d'y revenir. Nous verrons dans la troisième partie que le texte de Weinberger et celui de Péret, qui suivent aussi l'original de près témoignent par contre d'un esprit créateur, souvent quand le génie de leur langue respective l'autorise.

La troisième traduction que nous avons écartée est celle de Donald Gardner parue aussi en version bilingue, ce qui prouve au moins l'honnêteté du traducteur. Mais le désir profond de rendre le texte explicite lui fait rajouter nombre de mots, de qualificatifs, qui en restreignant le champ sémantique, enlèvent au poème son caractère polysémique et universel. Si «tigre color de luz» (v. 109) est traduit exactement en anglais (tiger colour of light), «venado» reçoit par contre un traitement

indûment amplifié qui semble en faire le participant d'une chasse à courre:

[...], pardo venado
por los alrededores de la noche, (v. 109-110)

[...], dark brown deer
tracked down by the outriders of the night,

Le verbe «desboca» du vers 159 est surtraduit en «throwing up its guts» (il s'agit du temps) et le «horario carnicero» devenu «schedule of programmed murder» (v. 161) semble vouloir nous faire pénétrer dans le monde de la pègre. Plus loin, la poésie de l'image est perdue: à la question du vers 274 «no me reconocieron los espejos?» où les miroirs sont personnifiés, ont presque une âme qui leur permet de reconnaître les individus qui se mirent en eux, correspond une version banalisée «was it me I saw when I looked in the mirrors?» Autre exemple: comme le traducteur ne s'autorise pas à s'imaginer des enfants rouillés, il transforme les «tres niños oxidados» (v. 316) en «three bronze statues of children», ce qui, pour être plus logique, en est d'autant moins poétique. On sent que le traducteur procède par raisonnement déductif: pluie dans la cour + enfants rouillés = statues. Il ne se laisse pas imprégner par le texte⁶. En cherchant à l'expliquer, il s'en éloigne. Sans vouloir généraliser - puisque le traducteur doit sans cesse faire des choix -, on peut dire que pour être littéraire dans ce genre de poésie, il faut

⁶ Il faut croire à l'image. André Liberati commentant l'opinion de Breton sur l'image efficace écrit:

L'image, pour mieux entraîner l'imagination des autres, doit agir sur les sens. Pour que comme prenne la place de donc, il faut que le rapprochement s'impose comme une vérité première qu'on touche du doigt. Plus la surprise devient une évidence et mieux nous nous passons de la vieille logique. («Théorie et pratique de la poésie» dans André Breton ou le surréalisme même, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1988, p. 53.)

le plus souvent être littéral⁷. Plus grave encore sont les surtraductions qui portent sur les mots se référant à l'amour, lorsqu'on sait l'importance accordée à la femme et à l'amour dans la poésie surréaliste, et particulièrement dans Piedra de sol. L'image toute empreinte de douceur du vers 295, qui participe de quelque chose d'universel et qui, tout en disant, suggère,

los dos se desnudaron y se amaron

devient presque tableau de moeurs en traduction et connote une idée de violence dans les gestes:

two people tore off their clothes and made love

violence qui retentit au vers 302 où le merveilleux mélange d'abstrait-concret des «desnudeces enlazadas» est, là encore, rendu de façon bien trop prosaïque «two naked bodies come together». D'autre part, «enlazadas» a un aspect duratif annonçant en quelque sorte «saltan el tiempo» au vers 303, que n'a pas «come together» plutôt ponctuel! Ce tissu de connotations atteint presque une violence pornographique au vers 386 où les simples «amores feroces» deviennent «love with a rawhide whip». C'est une parodie de l'amour tel que conçu dans l'original. Certains vers bien sûr nous ont semblé bons, tels que le vers 391

[la noria] que exprime la sustancia de la vida

[the engine] that pumps and pulps the substance of
life

où la perte due au remplacement de la couleur locale (la noria) par une mécanique plus universelle (the engine) est

⁷ Gérard Genette a écrit:

La littéralité du langage apparaît aujourd'hui comme l'être même de la poésie, et rien n'est plus antipathique à cette idée que celle d'une traduction possible, d'un espace quelconque entre la lettre et le sens. (Figures, Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 206.)

compensée par le doublet allitératif (pumps and pulps). On relève aussi quelques erreurs grossières, comme la confusion au vers 234 de «quebrada» (brisée) avec «quemada» (brûlée) affectant cependant peu le sens du passage, et celle de «saciar» avec «vaciar» au vers 398, beaucoup plus grave, car elle donne au texte un tout autre éclairage, le sème de plénitude se trouvant remplacé par celui de vacuité. Au vers 224, «hollow gulch» est une surtraduction de «oquedad», de même que «grave» surtraduit «hoyo» au vers 242, et «the well-pit / of life», «el fondo / de la vida» aux vers 251-2. Les substantifs «oquedad», «hoyo», «fondo» sont des termes génériques qui, parce qu'ils décrivent d'une façon générale, laissent une part à l'imagination. La fidélité consisterait ici à être littéral pour essayer de reproduire tous les sens que contient le mot et pas un sens en particulier. On est d'autre part surpris de voir «oquedad» traduit par «gulch» qui signifie «ravin» mais plutôt en anglais américain (Robert & Collins, 1985), quand on sait que le traducteur est britannique⁸. On voit donc que cette traduction est peu fidèle et débouche souvent sur des erreurs. (Erreur aussi - mais peut-être est-ce la faute de l'éditeur? - quant à la date de naissance de Paz mentionnée sur la page arrière de la couverture comme étant 1913, alors que toutes les autres références bibliographiques donnent 1914.) Cette recherche de la fidélité débouche donc sur une forme

⁸ Cette attitude face au texte a été corroborée par une remarque rencontrée au cours de nos lectures. Donald Gardner avait réalisé aux alentours de 1967 une première traduction de Tres tristes tigres en collaboration avec l'auteur cubain Guillermo Cabrera Infante. Non satisfait de la traduction, ce dernier sollicita la collaboration d'une traductrice américaine, Suzanne Jill Levine, pour remplacer «a language that was too formal and too British in the first draft». (Suzanne J. Levine, «Writing as Translation: Three Trapped Tigers and A Cobra», Modern Language Notes, 90, n° 2 (mars 1975), p. 270.)

d'«infidélité»: le traducteur écrit ce que lui suggère l'original, mais en cherchant à le pénétrer plutôt que de se laisser pénétrer par lui. Il lui manque cet «élan de confiance initial vers l'Autre pour essayer d'établir une cohérence entre mondes isolés⁹». Autre exemple d'infidélité, mais qui relèverait plutôt de l'oubli: aux 584 vers de l'original en correspondent 583. En laissant libre cours à son imagination, le traducteur, si nous osons l'expression, perd «pied». Il y a une première omission - qui n'affecte pas le nombre de vers - au vers 268 (le «que he perdido» est effectivement perdu!), et plus loin, au vers 416, l'omission de «y me hablas como un río» est responsable de la diminution du nombre de vers, ce qui est dommage en soi car, si le texte y perd peu, ce nombre a une très grande importance pour le poème¹⁰, et le traducteur avait paru jusque-là déterminé à le respecter.

Le quatrième et dernier texte que nous avons écarté est celui de Laura Villaseñor. C'est sans doute celui sur lequel nous avons le plus hésité, car l'auteur, sans souci excessif de fidélité, semble avoir réussi à faire passer la musique et le message de l'original, ce qui en fait presque une oeuvre à part entière. Publié dans la revue The Texas Quarterly face à l'original, il ne comporte pas d'introduction, sinon un paragraphe liminaire donnant les grandes lignes de la symbolique du calendrier aztèque. Il est intéressant de noter que le nom de la traductrice paraît au bas de chaque page du texte traduit alors que le

⁹ C'est cet élan de confiance qui constitue la première étape de ce que Larose appelle le «parcours herméneutique», les trois autres étant définies comme «l'agression-pénétration, l'incorporation et la restitution». Robert Larose, Théories contemporaines de la traduction, Québec: Presses de l'Université du Québec, 1989 (2^e édition), p 140.

¹⁰ Nous verrons qu'il correspondait à certains aspects du calendrier aztèque (voir note 29).

titre anglais lui fait face sur la page de gauche où est reproduit l'original. The Texas Quarterly est indéniablement une revue orientée vers l'art et la littérature, en particulier la poésie¹¹, dans laquelle on sent qu'un grand soin a été apporté à la présentation. De la traduction de Laura Villaseñor, se dégagent un souffle poétique et une impression d'absolu semblables à l'original. La traductrice ne cherche pas à expliquer, comme tant d'autres traducteurs et, ce faisant, elle évite sans doute bien des erreurs dues à la surtraduction. On pourrait penser à bon droit qu'elle a appris des erreurs des autres - et cela viendrait confirmer la validité de la traduction multiple - quatre versions ayant précédé la sienne, y compris celle de Muriel Rukeyser que nous étudions en détail plus loin. Mais, si l'on y décèle moins d'erreurs, on y retrouve aussi très peu d'ambiguïtés, qu'elles soient d'ordre lexical ou syntaxique. Soit que la traductrice ait eu accès aux versions précédentes et pris la peine d'en étudier les points ambigus, soit qu'elle ait eu accès à l'auteur et possède une bonne maîtrise de la langue¹², elle adopte très nettement une attitude visant à réduire l'ambiguïté là où l'auteur semblait la créer à dessein. Tout semble clair dans le poème, et cela sans que la traductrice procède à de réelles amplifications (addition de mots). Elle conserve vis-à-vis du texte une certaine liberté dont un bon exemple est la traduction de «se abisma» (v. 173) et «se abisma y se penetra» (v. 178) [il s'agit du «instante», du moment], rendue dans le

¹¹ Voir la table des matières du numéro dans lequel paraît la traduction de Laura Villaseñor et les notes sur les individus ayant contribué à ce numéro. (Laura Villaseñor, «Sun Stone», The Texas Quarterly, 13, n° 3, [automne 1970].)

¹² Cela ne nous étonnerait guère, car en 1970, lors de la publication de cette version, elle vivait à Mexico où elle publiait d'ailleurs ses poèmes. (Ibid., p. 121.)

premier cas par amplification «stops, appalled,» et dans le second par économie «folds itself». Il semble que sa décision soit fondée chaque fois non sur l'addition ou le retrait de sens, mais sur la conservation d'un certain rythme, celui de l'octosyllabe. Elle n'est cependant pas entravée par le respect du nombre de pieds (comme le sera Muriel Rukeyser), témoins les vers 160-161

and the world hammers on the doors of my soul
with its gory calendar,

et les vers 169-170

and the days and the years accumulate
their empty horrors,

où l'inégalité des vers sert de support au message. Elle n'est pas entravée non plus par le nombre de vers, et, pour conserver le rythme la plupart du temps octosyllabique, elle fera un découpage différent à l'intérieur des strophes, ce qui rajoutera 10 vers. (Si l'on arrive à un total de 593 vers, donc seulement 9 en plus, c'est qu'aux vers 453 à 455 de l'original

el viaje en la carreta hacia la muerte
- el viaje interminable mas contado
por Robespierre minuto tras minuto,

en correspondent seulement deux

- the endless tumbril ride to death,
but each minute counted by Robespierre, (v. 461-2)

Le rythme soutenu aide les images à passer car c'est notre sensibilité qui est touchée beaucoup plus que notre intellect. La sensibilité qu'on décèle dans cette traduction vient peut-être en partie de ce que l'auteur est une femme; si cette sensibilité d'autre part est indéniablement liée à la forme versifiée, où les nombreuses terminaisons en «ing» donnent un aspect «chantant», on y perçoit en plus une élévation de ton par rapport aux autres traductions et surtout - serait-ce là le défaut? -, par rapport à l'original. Si à certains endroits, elle ne particularise pas et laisse le terme générique là où il apparaît dans l'original («espiga» des

vers 141 et 417 est chaque fois traduit par «grain spike» [v. 141 et 425], elle seule parmi les traducteurs anglais utilise en nombre suffisamment grand pour qu'on y soit sensible, des mots qui ne sont pas d'usage courant; citons comme exemples, «I fare» pour «voy» (v. 36), «wind keening» pour «viento cantando» (v. 24), «argent forehead» pour «blanca frente» (v. 72), «carmine heart» pour «entraña rosada» (v. 103), «limber as the whip» pour «flexible como el látigo» (v. 215), «consciousness transfixed» pour «conciencia «traspasada» (v. 228), «green surges» (v. 325) pour «olas verdes» (v. 319), «surfeits time» (v. 398) pour «sacia el tiempo» (v. 405). Au simple remplacement d'un terme descriptif du langage est souvent substitué un terme affectif. Par rapport à Piedra de sol, les mots semblent avoir trop de «poids»¹³. Dès le deuxième vers, «lofty fountain» pour «alto surtidor» insiste sur l'idée de noblesse qui reste implicite en espagnol; dans «sunbaked plaza» traduisant «plaza soleada», prévaut le sème de chaleur intense, à la limite du confortable (on a alors une place «brûlée par le soleil» plutôt qu'«ensoleillée» (v. 42); «heart of the world» (v. 335) pour «centro del mundo» (v. 341), «favorite lackey» (v. 359) pour «hijo predilecto» (v. 353) «yawning wound» pour «larga herida» (v. 223), «the silence / that cloaks itself» (v. 490-1) pour «el silencio / que se cubre» (v. 483-4), «blotches on the wall» (v. 280 et 289) pour «manchas en la pared» (v. 278 et 285), sont tous des cas où l'anglais dit plus que l'espagnol. Les termes mentionnés ci-dessus marquent un écart par rapport à l'original: quand le terme descriptif devient terme

¹³ Souvenons-nous de ce que dit Valery Larbaud:

L'essentiel [dans la traduction] est la Balance où nous pesons [les] mots, car tout le travail de la Traduction est une pesée de mots. (Sous l'invocation de Saint Jérôme, Paris: Gallimard, 1957 (13^e édition), p. 82.)

affectif, l'affectivité latente contenue dans le poème est donnée au lecteur; plutôt que d'avoir à inventer sa propre réponse, celui-ci se la voit dicter. Son interprétation du poème étant dirigée (sans qu'il en soit lui-même conscient, car la musique du poème atténue le sens critique du lecteur), sa créativité est mise au repos. On pourrait presque dire que cette version, si belle dans sa forme, pèche par excès de beauté. La version de Weinberger (que nous étudions en détail dans la deuxième partie) publiée dix-sept ans plus tard, dans laquelle on retrouve une aridité presque minérale, proche de l'original, a peut-être été réalisée en réaction contre cette version trop «poétisante».

DEUXIÈME PARTIE
VERSIONS ANGLAISES

Les textes anglais qui ont retenu notre attention sont ceux de Muriel Rukeyser et d'Eliot Weinberger, et ce, parce qu'ils semblaient posséder plusieurs paramètres de comparaison intéressants. Il est maintenant généralement admis que les oeuvres littéraires bénéficieraient d'une retraduction environ tous les trente ans¹⁴; or, vingt-cinq ans séparent la version de Muriel Rukeyser (1962) et celle d'Eliot Weinberger (1987). Les traducteurs ont tous deux bénéficié d'une collaboration avec l'auteur que l'on pourrait qualifier d'assez étroite¹⁵. Cette collaboration, peu importe le degré auquel elle s'opère, nous apparaît être un élément essentiel pour comparer des textes qui ne soient pas trop disparates, comme cela aurait été le cas si nous avions choisi la première traduction, celle de Stephen Berg, mentionnée dans la première partie de cette étude. Une autre raison, en rapport avec la précédente, qui nous a fait choisir les deux versions anglaises en question est celle de la crédibilité des auteurs et de l'accès à des

14 With a few exceptions [...] literary criticisms, as well as translations, are subject to the changing psychological and semantic presences of language. In general, translations have to be redone in intervals of thirty years. (Rainer Schulte, «Multiple Translations: An Interpretive Perspective», Translation Review, 28, (1988), p. 1.)

15 Muriel Rukeyser justifie dans sa préface certains choix qui semblent marquer un écart par rapport à l'original, en expliquant que ces écarts sont le fruit d'une consultation avec Octavio Paz et qu'ils visent à faire mieux passer la culture du texte de départ dans celle du texte d'arrivée. Eliot Weinberger, quant à lui, mentionne dans ses diverses préfaces sa collaboration avec l'auteur, qui datait déjà de plus de vingt ans lors de la publication en 1987 du recueil The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987. (Op. cit., note 4.)

sources pouvant nous éclairer sur leur univers personnel et leur vision du monde, ainsi que sur leur conception de la traduction¹⁶. Et une raison supplémentaire a été la différence d'approche dans la «reproduction» du texte de départ: la version de Muriel Rukeyser est «fidèle», en ce qu'elle reproduit non seulement le nombre de pieds (hendécasyllabes), mais aussi celui des vers. (Ce nombre a une signification très importante car il correspond à la révolution synodique de la planète Vénus qui est un des éléments du calendrier aztèque). La version d'Eliot Weinberger elle, ne respecte ni la métrique, ni le nombre de vers. VR¹⁷ pourrait à l'inverse être qualifiée d'«infidèle» en ce qu'elle cherche à expliciter le texte de départ alors que VW laisse une plus grande liberté d'interprétation au lecteur.

Il est extrêmement intéressant d'étudier des traductions multiples (ce terme étant pris dans un sens général, c'est-à-dire, qu'elles soient uniques dans plusieurs langues ou multiples dans une seule langue) de textes d'un auteur qui est lui-même traducteur émérite¹⁸. Si l'on se place du point de vue de l'auteur de Piedra de sol, toute traduction est un acte de création - et non

¹⁶ La traduction est, comme le dit Larose, une opération totalisante. Elle ne s'opère pas dans le vide mais est le produit d'une interaction entre plusieurs mondes: celui de l'auteur et celui du traducteur. (Op. cit., note 9, p. 82.)

¹⁷ À partir de maintenant, nous désignerons les traductions comme suit:

Texte de départ en espagnol: OP
Version anglaise de Muriel Rukeyser: VR
Version anglaise d'Eliot Weinberger: VW
Version française de Benjamin Péret: VP

¹⁸ Mis à part Traducción: literatura y literalidad, Paz a publié plusieurs traductions de poèmes, dont des poèmes japonais (voir la bibliographie dans The Selected Poems of Octavio Paz, 1957-1987).

d'imitation -, plus encore, de transposition. Il va plus loin en disant que tout acte d'écriture est une répétition, une «traduction» d'un autre texte. Dans son essai éclairant Traducción: literatura y literalidad, qui précède diverses traductions de poèmes français et anglais, Paz affirme:

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase¹⁹.

Et, avec cet esprit paradoxal qui lui permet d'unifier les contraires et qui est si caractéristique de sa pensée, il poursuit en écrivant:

Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único²⁰.

Paz voit donc son texte comme un point de départ, un matériau qui permet au traducteur de créer un autre poème. Parlant plus spécifiquement de la traduction poétique, il dit que si elle est une opération analogue à la création poétique, elle s'effectue par contre en sens contraire²¹. Le poète, plongé au coeur mouvant de la langue, choisit certains mots parmi les milliers qui existent pour créer son poème, alors que le traducteur, lui, ne part pas du «lenguaje en movimiento²²», sinon d'une forme et d'un

¹⁹ Octavio Paz, Traducción: literatura y literalidad, Barcelona: Tusquets Editor, 1971, p. 9.

²⁰ Ibid., p. 9.

²¹ Ibid., p. 14.

²² Ibid., p. 15. (Notons ici le titre donné par Paz à son anthologie de la poésie mexicaine (réalisée en collaboration avec Ali Chumacero, Homero Aridjis et José Emilio Pacheco), Poesía en movimiento, México: Siglo XXI

langage fixes. Or, le langage a comme propriété d'être lui-même mouvant: les mots sont polyvalents et recouvrent plusieurs signifiés selon les époques et les circonstances, et la poésie accentue cette polysémie. Paz affirme donc que si les mots du poème sont uniques (parlant du signifiant) et ne peuvent être interchangeables, en revanche, «los sentidos del poema son múltiples y cambiantes²³». On connaît sa prédilection pour le double sens, l'interprétation multiple, et sa poésie, qui est un va-et-vient incessant entre le concret et l'abstrait, se nourrit de tous les sens des mots. (Nous aurons maintes occasions de revenir plus loin sur l'ambiguïté que crée pour les traducteurs la pluralité de signifiés.) C'est là sans doute qu'il faut chercher une des principales raisons de la multiplicité des traductions anglaises.

Le langage qui nous sert à nous exprimer, et ainsi nous libère, est en même temps une prison et nous sommes bel et bien prisonniers de la langue que nous parlons. Le paradoxe se poursuit lorsqu'on touche à la traduction, qui constitue le pont entre les langues:

[...] por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente: [...] En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones²⁴.

Il nous fallait préciser la pensée de Paz quant à la traduction pour pouvoir comprendre son attitude face à la traduction multiple de ses oeuvres. Le texte n'est pas pour lui quelque chose de sacré, nous l'avons dit, mais le

Editores, 1985 (publiée pour la première fois en 1966).

²³ Ibid., p. 15.

²⁴ Ibid., p. 9.

point de départ d'un autre texte et on l'imagine aisément en train d'accueillir les suggestions de ses traducteurs et en train de les conseiller, sans toutefois leur dicter la façon de traduire.

Pour Paz, tout - ou presque - étant mouvement, sujet à changement²⁵, il s'ensuit que les traductions sont appelées à se renouveler. Si, de toute évidence, certaines des six traductions anglaises passent mieux, il n'en reste pas moins qu'elles représentent toutes un effort de la part d'un individu pour interpréter une oeuvre difficile et que cet effort est méritoire. D'autre part, qui pourra dire si telle traduction parmi les moins bonnes n'a pas évité une erreur dans une traduction subséquente, ou bien a favorisé chez le traducteur une interprétation différente. Une recherche en profondeur, dans laquelle les traducteurs eux-mêmes devraient répondre à certaines questions concernant leur choix des mots, pourrait seule apporter une réponse. Il nous semble cependant être dans le vrai en disant que les traductions s'aident (ou du moins s'influencent) mutuellement, car l'auteur de la dernière traduction anglaise (1987), Eliot Weinberger, est celui-là même qui treize ans auparavant, dans son introduction à Selected Poems - Octavio Paz, écrivait que la version anglaise de Piedra de sol de Muriel Rukeyser contenue dans le recueil était la version «classique» du poème²⁶. Or, lors de la publication du recueil, Weinberger était certainement au courant des trois versions qui étaient venues s'ajouter à

²⁵ N'écrit-il pas en effet à propos des textes poétiques en particulier:

Poems are born from a circumstance and yet, as soon as they are born, they free themselves and take on a life of their own. (Op. cit., note 4, p. 637.)

²⁶ Selected Poems - Octavio Paz, New York: New Directions, 1984, dos de la couverture.

celle de Muriel Rukeyser²⁷. Il sélectionne donc celle de Muriel Rukeyser parmi les cinq existantes, et, bien qu'il l'ait qualifiée de «classique», trois ans plus tard, il publiera sa propre version. On peut imaginer qu'en ayant été l'éditeur de la version de Muriel Rukeyser, ainsi que l'éditeur de nombreux autres poèmes de Paz - dont certains ont été modifiés suite à des variantes introduites dans l'original espagnol ou à des changements effectués par les traducteurs dans leurs propres traductions²⁸ -, il s'est penché de près sur le texte et en a vu les mérites et les failles. Il a dû se poser en particulier la question de l'adoption d'une métrique (surtout celle de l'hendécasyllabe), avec la perte de liberté qui en découle, c'est-à-dire que le traducteur va devoir à chaque vers respecter un rythme, ce qui se fera souvent, nous le verrons, au détriment du respect du texte.

Là est donc la première différence entre les deux versions VR et VW. Elle n'est pas évidente au premier abord, car la longueur du vers sur la page semble régulière - c'est-à-dire que les vers semblent avoir une longueur égale à l'intérieur d'un même texte et d'un texte à

²⁷ La réponse que Weinberger nous a adressée (publiée en annexe) prouve qu'il connaissait bien l'existence des cinq versions précédant la sienne; il dit aussi ne jamais avoir lu celle de Peter Miller (publiée en 1963, donc postérieure à celle de Muriel Rukeyser), dont nous lui avons fait parvenir une copie à sa demande.

²⁸ Eliot Weinberger écrit que, pour Paz,

forever in motion, there is no definitive text. [...] The present translations have been revised from the earlier volumes to correspond to the most recent versions of the poems, [...]. Where available, the original translators have made the revisions. With the translations of Paul Blackburn, Muriel Rukeyser, and William Carlos Williams, this was sadly, not possible. I have, with reluctance, slightly altered some of their translations. (Op. cit., note 26, p. xii.)

l'autre. La différence apparaît dès le treizième vers de l'original, qui dans la version VW englobe aussi le quatorzième vers de l'original. La différence devient donc très apparente lorsqu'on numérote les vers. Aux 584 vers de l'original correspondent 566 vers dans VW alors que VR respecte le nombre de l'original²⁹. Il y a donc 18 vers qui disparaissent. Ils ne sont cependant pas tous absorbés dans le reste du texte, car si l'on étudie les correspondances strophe à strophe, on s'aperçoit que c'est en fait un total de 26 vers qui disparaissent. Si l'on arrive à seulement 18 qui manquent, c'est que 8 ont été rajoutés, grâce à un découpage différent du texte. Comparons en effet, la façon dont les traducteurs découpent l'original:

OP [...] y que me sueñen
 otros ojos futuros, otra vida,
 otras nubes, morirme de otra muerte! (v. 255-57)

VR [...], and let me be
 the dream of the eyes of the future, another life,
 other clouds, and die at last another death!

VW [...],
 to be dreamed by other eyes that will come,
 another life, other clouds,
 to die yet another death! (v. 239-42)

Un autre exemple qui illustre en même temps un procédé fréquent chez Weinberger, soit l'enjambement:

OP [cada puerta] da al mar, al campo, al aire, cada
 mesa
 es un festín; cerrados como conchas
 el tiempo inútilmente los asedia,
 no hay tiempo ya, ni muro: - espacio, espacio,

²⁹ Il est par ailleurs étonnant que Weinberger n'ait pas respecté ce nombre car il fait partie de la symbolique globale, et presque d'une des raisons d'être du poème. Il en est en tout cas une clé et Paz, comme plusieurs de ses traducteurs, publie presque toujours le poème accompagné d'une note explicative se référant à ce nombre. Laura Villaseñor, en particulier, se référant au calendrier aztèque dit que «it represents an admirably calculated and symmetrical system for measuring time». (Op. cit., note 11, p. 75.)

(v. 227-30)

VR [every door] opens on the sea, the field, the air;
 each meal
 is now a celebration; sealed tight as shells,
 time cannot hope, besieging them, to conquer,
 there is no time here, no wall: space, space is
 here,

VW [every door] leads to the sea, the country, the open
 air, every table is set for a banquet;
 impenetrable as conches, time lays siege
 to them in vain, there is no more time,
 there are no walls: space, space, (v. 314-18)

On voit que le «aire» s'est dédoublé en «open air», chaque syntagme étant séparé par l'alinéa, ce qui, tout en leur accordant une importance particulière, lie forme et sens, comme si l'air était plus «ouvert».

Cette liberté vis-à-vis de la forme, Weinberger l'utilise à six autres reprises (OP, VR v. 283-87 = VW v. 268-73; OP, VR v. 305-6 = VW v. 291-3; OP, VR v. 490-95 = VW v. 468-74; OP, VR v. 514-19 = VW v. 493-99; OP, VR v. 520-21 = VW v. 500-2; OP, VR v. 531-33 = VW v. 517-20), dans le but très net de raccourcir le vers. C'est dire l'extrême liberté qu'il prend par rapport à la forme, au découpage du texte. Quant à la longueur des vers, elle semble à peu près la même dans les deux versions. On pourrait donc dire qu'il y a - en général (car nous verrons plus loin que le contraire se produit aussi) - qu'il y a donc réduction du texte original dans une proportion de 3,2 pour cent, ce qui semble être conforme au génie de la langue anglaise, vu qu'un énoncé en anglais est généralement plus concis qu'en espagnol. S'il y a réduction du texte dans VW, on voit le contraire dans VR. Les exemples abondent, surtout lorsqu'on compare les deux versions. La raison en est sûrement double: en même temps que la traductrice s'efforce de conserver l'hendécasyllabe, elle «explique» le texte au lecteur. Si cette attitude est louable - nous verrons (note 37) que les motifs de Muriel Rukeyser relèvent d'une attitude profondément éthique et

témoignent d'un véritable amour pour la poésie de Paz -, le texte perd de son efficacité car les trop nombreuses dilutions empêchent la pensée de se concentrer, et en donnant trop de précisions, dirigent le lecteur vers une interprétation unique, le privant ainsi du plaisir de discerner l'ambiguïté, le privant en fait du plaisir du texte. Nous redisons ici avant de commenter plusieurs exemples, que nous ne nous posons pas en juge. La traduction de Muriel Rukeyser a le très grand mérite d'avoir mis Piedra de sol à portée des lecteurs anglophones, cinq ans seulement après la parution de l'original, et il ne fait pas de doute qu'elle représente une grande amélioration par rapport à la première traduction qui, nous l'avons vu, contenait maintes erreurs. La traduction «explicative» de Muriel Rukeyser, de par sa situation dans le temps, avait sa raison d'être pour initier les lecteurs à une poésie difficile. Mais tout évolue et, face au public contemporain, la traduction de Weinberger parue en 1987, semble aussi nécessaire pour rapprocher oeuvre et lecteurs.

Voyons d'abord des illustrations de la démarche des deux traducteurs, sur le plan lexical, avant de passer au plan syntaxique où nous tiendrons compte surtout du découpage des unités de traduction et de l'aspect verbal. Dès le v. 4, des mots sont rajoutés, semble-t-il pour compléter le nombre de pieds:

un caminar de río que se curva,
devient dans VR

turning course of a river that goes curving,
et dans VW

a course of a river that turns,[...]

On pourrait objecter que le mouvement circulaire est accentué par l'emploi de «turning», mais d'une part ce mouvement est exprimé de façon beaucoup plus condensée et efficace dans l'original grâce à la juxtaposition des

verbes (un caminar de río que se curva / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre), d'autre part, le doublet «turning» et «curving», en donnant trop de «virage» au texte, empêche le lecteur de le créer dans son imagination. Or, il est important de préserver toute l'ampleur de l'original car le poème va décrire une trajectoire circulaire, et aboutir à son point de départ pour recommencer. VW est plus proche de l'original:

[...], moves on,
doubles back, and comes full circle,
forever arriving:

(encore que «comes full circle» ne traduise pas vraiment «da un rodeo» qui signifie «faire un détour» plutôt que «faire un tour», et dans le cas de VW, un «tour complet»).

Le v. 8 «agua que con los párpados cerrados» devient

VR water behind a stillness of closed eyelids

VW water with eyes closed [...]

Le v. 25 «una mirada que sostiene en vilo» devient

VR a long look holding the whole world suspended

VW a glance that holds the world [...]

[...] dangling in the air (v. 22-3)

et le v. 54 «los tigres beben sueño en esos ojos»

VR the tigers come to these eyes to drink their dreams,

VW tigers drink their dreams in those eyes (v. 51)

On peut vraiment parler dans le cas de VR de surtraduction et il y a bien d'autres moments où son texte s'éloigne tellement de l'original que le rapport semble mince entre texte de départ et texte d'arrivée. Le v. 95, si simple en espagnol (sur lequel nous reviendrons d'ailleurs en l'étudiant dans son contexte immédiat) «piso días, instantes caminados» devient

VR I pace the days, the moments pave this roadway,

VW I walk through the days, the trampled moments
(v. 90)

On trouve quantité d'autres exemples de doublets qui n'ajoutent rien au texte sinon très souvent une sorte de

verbiage

OP busco una fecha viva como un pájaro, (v. 98)

VR I seek the day live as a live bird,

VW I search for an instant alive as a bird, (v. 93)

OP templado [il s'agit du soir] por los muros de
tezontle: (v. 100)

VR tempered red by the red walls of tezontle:

VW tempered by walls of porous stone: (v. 95)

OP adolescente rostro innumerable, (v. 113)

VR the endless unnumbered adolescent face

VW adolescent incalculable face (v. 106)

Ces exemples (dont le schéma persiste tout au long du poème) suffisent à illustrer la démarche en VR, qui tente de satisfaire une métrique en rajoutant des mots, et il est incontestable que cela se fait dans la majorité des cas au détriment du lecteur. Une assez grande proportion de ces mots appartient à la catégorie des déictiques, des prépositions, des charnières. Le v. 119 «eres todos los pájaros y un astro» se lit

VR you are all birds and now you are a star,

VW [you're...], all the birds
and a single star, [...] (v. 111-112)

Les v. 122 et 123 «yedra que avanza, envuelve y desairraga / al alma [...]» deviennent

VR the encroaching ivy that overgrows and then
roots out the soul [...]

VW the ivy that creeps, envelops, uproots
the soul, [...] (v. 114-115)

Dans ce dernier exemple, l'ajout de «then» dans VR introduit une logique temporelle, alors que le sens découle de la suite même des verbes «avanza, envuelve y desarraiga». Il faut dire à la défense de Muriel Rukeyser que sa poésie à elle est empreinte de caractéristiques de surcharge par rapport à la poésie surréaliste. Elle traduit le poème Piedra de sol comme elle écrit les siens. (Nous verrons d'ailleurs que Péret fait exactement la même

chose en français, mais le résultat est autre, vu sa propre démarche de poète qui est proche de celle d'Octavio Paz et vu aussi le fait que le français et l'espagnol sont des langues proches.)

Un des traits caractéristiques de la poésie de Paz est la juxtaposition du concret et de l'abstrait, et même de leur interpénétration. Les images insolites foisonnent, jusqu'à celle, culminante, au v. 394, de la «mierda abstracta». Le plan du réel et le plan de l'entendement³⁰ se mêlent sans cesse: on a l'impression - comme le dit le poète lui-même - de toucher le pensé (el pensamiento encarna, [v. 367], árbol mental, frutos sabor de tiempo [v. 188]). Cohen n'écrit-il pas de Paz qu'il est le seul poète contemporain, à part T. S. Eliot, «capable of feeling his metaphysics, and calling them to life³¹». On serait donc tenté de croire que cette forme d'écriture se prête bien à la traduction à la fois vers l'anglais et le français, car elle réunit ce qui constitue en partie le génie de chaque langue: préférence du plan du réel pour la première et préférence du plan de l'entendement pour la seconde.

Une autre des caractéristiques de la poésie de Paz - comme d'ailleurs de la poésie moderne en général - est de ne pas définir les choses, ni les segments de l'énoncé, de façon trop précise, et de créer ainsi une ambiguïté aux plans lexical et syntaxique, ce qui favorisera bien sûr des interprétations différentes en traduction. Il faut

³⁰ Ce sont Vinay et Darbelnet qui ont rendu ce concept extrêmement clair et en ont donné de multiples illustrations en opposant l'anglais, langue synthétique par excellence, et le français, langue analytique par excellence. (Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l'anglais, Paris: Didier, 1972, pp. 58-62.)

³¹ Cité dans la préface de Muriel Rukeyser (édition de 1963), préface reprise dans l'édition de 1973. (Octavio Paz - Early Poems 1935-1955, New York: New Directions, 1973.)

préciser ici que dans l'univers poétique de Paz abondent l'incompatibilité sémantique et l'oxymoron (color de mis deseos [v. 51], las joyas de la sed [v. 79], follaje delirante [v. 185], mierda abstracta [v. 394], solitario colectivo [v. 532]), qui parfois se font contradictions explicites, c'est-à-dire que le texte lui-même se nie (tienes todos los rostros y ninguno, / eres todas las horas y ninguna, [v. 116-117], arde la misma nada que no es nada / sino un pensar en llamas, [v. 480-81], el silencio / que dice sin decir, [v. 484-85], nos miran sin mirarnos [v. 495], un siempre estar ya nada para siempre [v. 497], sueños de piedra que no sueña [v. 573]). Tous ces flottements, ces contradictions rendent la réalité du poème difficile à cerner aux premières lectures. Or, cette réalité, selon Vinay et Darbelnet, est celle que les mots évoquent³² et relève en grande partie de la métalinguistique. Mais, le traducteur n'étant pas omniscient. Comment va-t-il réagir face à cette réalité? Chercher à la rendre littéralement ou bien à l'interpréter pour ses lecteurs? Vinay et Darbelnet nous disent encore qu'«il est dangereux de traduire sans tenir compte du contexte», que «celui-ci ne prend tout son sens que lorsqu'on reconstruit mentalement la situation qu'il décrit³³»; or, la plus grande partie du poème se déroule dans un univers fantasmagorique, et il faudrait entrer profondément dans le monde personnel de l'auteur pour comprendre sa situation. Muriel Rukeyser et Eliot Weinberger tentent - et peut-être y parviennent-ils? - de le faire. Dans sa préface, Muriel Rukeyser explique certains de ces choix, notamment sa traduction de «falda» dans les vers 59 et 60

tu falda de maíz ondula y canta,

³² Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, op. cit., note 30, p. 28.

³³ Ibid., p. 28.

tu falda de cristal, tu falda de agua,
 par «loins», car, selon elle, la traduction littérale «skirt», tout en désignant la femme par métonymie, aurait aussi une charge négative de «mépris, condescendance ou hostilité», absente du mot «falda», qui connote plutôt un élément féminin sacré. Muriel Rukeyser défend ainsi certaines divergences par rapport à l'original «in order to aim for a truer conversion of meanings³⁴», et elle mentionne dans sa préface sa collaboration épistolaire avec l'auteur pour mieux comprendre et traduire le texte, tout en reconnaissant qu'un poème traduit ne rend jamais tout à fait justice à l'original. Notons ici que «falda» dans VW, a repris son sens littéral de «skirt» et on peut bien discerner la différence d'approche, Muriel Rukeyser traduisant de façon communicative, pour que le lecteur comprenne bien ce qu'elle a compris, Eliot Weinberger de façon sémantique, en serrant les mots de près. La traduction implique toujours un rapprochement entre un texte et un lecteur, mais le traducteur peut effectuer ce rapprochement de deux façons: soit en amenant le texte plus près du lecteur (en le modifiant pour que le lecteur le comprenne), soit en amenant le lecteur plus près du texte, quitte à lui faire se poser bien des questions quant au sens. Mais comme le lecteur contemporain est, d'une certaine façon, plus averti et que ses connaissances encyclopédiques se sont élargies par la lecture, les voyages, le rapprochement n'a peut-être pas lieu de se faire autant dans sa direction. Si les deux traductions diffèrent tellement, c'est que Muriel Rukeyser et Eliot Weinberger n'ont pas la même «vision du monde» et qu'entre les deux versions s'est opérée une certaine «convergence

³⁴ Octavio Paz, Sun stone, translated by Muriel Rukeyser, The World Poets Series, New York: New Directions, 1962, p. 8.

linguistique³⁵».

Muriel Rukeyser et Eliot Weinberger soulignent tous deux dans leurs préfaces leur longue collaboration avec Octavio Paz³⁶. Tous deux aussi ont la même ligne de pensée que Paz et ne considèrent pas leur traduction comme un texte sacré mais espèrent qu'elle en encouragera d'autres³⁷.

35 Ce qu'a écrit Martinet il y a bientôt 35 ans, à savoir que le contact des langues «engendre l'imitation, et l'imitation engendre la convergence linguistique» est plus vrai que jamais, à l'ère de la «planétisation de l'espèce humaine» selon la formule de Teilhard de Chardin. (Cité dans George Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction, Paris: Gallimard, 1969 (2^e édition), p. 50.)

36 Dans la préface à l'édition de 1963 d'Octavio Paz - Early Poems 1935-1955, Muriel Rukeyser écrit que lorsqu'elle a commencé à traduire Paz en 1944, «it was only the beginning of a long involvement with this work». Et Eliot Weinberger mentionne dans sa préface à The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987, que «forty years ago, my own collaboration with Paz began, while - it seems incredible now - I was still a teenager».

37 Weinberger écrit (en parlant surtout des oeuvres non traduites d'un auteur, mais cela pouvant s'appliquer à la retraduction) dans la préface du recueil The Collected Poems of Octavio Paz 1957-1987:

I hope that this edition will lead to others [...]. Without the evidence of its endless examples - both successes and failures - the literature of one's own language tends to age, repeating the same things to itself. (pp. xvi)

Notons aussi la grande modestie de Weinberger concluant la réponse qu'il nous a adressée (voir Annexe), modestie que l'on ne peut que mettre en contraste avec la réponse de Gallimard à notre lettre (voir Annexe), touchant la «propriété» de l'oeuvre.

Muriel Rukeyser, de son côté, écrit dans l'ouvrage cité à la note 36, qu'à certains moments alors qu'elle traduisait Paz, elle a craqué devant la difficulté. Et elle va plus loin, en reconnaissant ses erreurs et même, en sollicitant l'aide directe du lecteur:

Quant à Octavio Paz, s'il est en faveur de la traduction multiple et de la lecture multiple, il l'est aussi de l'écriture multiple. Piedra de sol, poème circulaire qui s'efface en se renouvelant, préfigure la tentative de Renga³⁸, où quatre poètes écrivent chacun un quatrain dans leur langue. Le surréalisme avait, comme le dit Paz, «mis entre parenthèses la notion d'auteur³⁹». Et Claude Roy, dans l'avant-propos, donne une explication de la démarche de ces poètes, réunis «[p]our voir. [...] Voir si chacun pourrait rester je et tu en devenant cependant nous⁴⁰». Le poème appartient donc à tous et à chacun. Sa création est un exercice d'humilité, «un antidote contre les notions d'auteur et de propriété intellectuelle, critique du moi, de l'écrivain et de ses masques⁴¹». Cette notion de «propriété intellectuelle» est visiblement loin d'obséder Paz, car, pour une partie de son quatrain de la strophe I5, Roubaud lui emprunte les vers 236 à 238 de Piedra de sol, vers dont la traduction ne correspond pas à

[...] places where the traces of my attempt to move from this poetry toward an English poem have left wounds, [...] sometimes I made mistakes in my frenzy and ignorance, [...]. When you find these, and have better suggestions, give them to me. (p. viii)

Dans la préface de l'édition de 1973, Muriel Rukeyser encore révèle sa modestie et son goût pour la traduction multiple, lorsqu'elle avoue avoir renoncé à ses droits d'auteur sur certaines traductions, «to make way here. [...] The fine poems can come through in fine variousness.» (p. xi)

38 Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlinson, Renga, Paris: Gallimard, 1971.

39 Ibid., p.19

40 Ibid., p. 16.

41 Ibid., p. 29.

celle de Péret⁴².

Nous avons parlé plus haut de la situation qui, chez Paz, est assez difficile à définir. Les mots sont employés à la fois dans des contextes très simples et très étranges et un des pièges qu'offre ce genre d'écriture est, nous l'avons vu, la surtraduction. On pourrait penser à première vue que les cas de surtraduction visent à préciser la pensée de l'auteur et correspondent donc à un mode de traduction rapprochant⁴³. Mais ce n'est pas forcément le cas, car sur le plan lexical, les amplifications obligent le lecteur à emmagasiner dans sa mémoire un nombre beaucoup plus grand de mots et sur le plan sémantique, la pensée de l'auteur se trouve diluée. D'autre part, si les nombreux enjambements dans le vers espagnol empêchent la régularité du vers d'assoupir le lecteur - celui-ci se voit imposer un effort de recherche car des mots nécessaires au sens d'un vers sont reportés au vers suivant -, l'obligeant à un va-et-vient incessant entre le fond et la forme, liant l'intellectuel à l'affectif, l'adoption de la même métrique que l'original enferme le poème dans une sorte de moule, dans lequel le lecteur (c'est du moins notre impression) a du mal à se couler. Ce qui est naturel en espagnol paraît forcé en anglais. Cette difficulté devant le poème empêche le lecteur d'être pleinement réceptif à sa beauté formelle et de se faire sa propre idée quant à son intention. Cette tendance à expliquer le poème nous semble donc aller à l'encontre de la poésie. Pouvons-nous vraiment parler dans

42 Ibid., pp. 50,51.

y al cabo de los siglos me descubro
con tos y mala vista» («et après des siècles je
me retrouve [«découvre» dans la traduction de
Péret] avec de la toux et une mauvaise vue
barajando viejas fotos («agitant [«remuant»
dans la traduction de Péret] de vieilles photos

43 Voir Robert Larose, op. cit., note 9, p. 291.

le cas de Muriel Rukeyser de traduction sémantique plutôt que de traduction communicative puisqu'il nous semble que la communication ne fonctionne pas comme dans le texte espagnol? Alors que le poème nous fait vivre un cauchemar, la traduction de Muriel Rukeyser nous le raconte. La traduction d'Eliot Weinberger nous paraît beaucoup plus proche du texte original, comme c'est le cas - nous le verrons plus loin - pour celle de Péret en français. Les tentatives de Muriel Rukeyser d'expliquer l'inexplicable lui font parfois commettre des erreurs qui vont du faux sens au contresens. Nous allons voir, en nous servant du cadre de référence de Larose, dans quelle mesure ces écarts affectent l'ensemble du poème.

Il nous faut tout d'abord préciser l'intention de Muriel Rukeyser en traduisant ce poème difficile. Nous avons déjà mentionné son attitude éthique face à la traduction et nous n'avons pas de doute quant à sa probité. Elle explique elle-même comment elle en est arrivée à traduire Paz, frappée qu'elle avait été par la beauté de sa poésie:

They [the poems of the young Octavio Paz] were lyrics he brought to me, cut as if with an adze; and I began to translate. [...] It meant very much to me to begin to bring over the poems he had shown me, in Berkeley, in 1944. I wanted them [Paz's poems] to come through, as they could, in poetry for this [English] language⁴⁴.

Or, rappelons-le, elle a traduit Piedra de sol seulement cinq ans après la parution du poème, et peu d'études critiques - sinon aucune - n'avaient encore été publiées, en tout cas, pas celle de Rachel Phillips, The Poetic Modes of Octavio Paz⁴⁵. Cette étude extrêmement intéressante traite en détail de la symbolique et des mythes de Paz. Se

⁴⁴ Op. cit., note 31, préface à l'édition de 1963.

⁴⁵ Rachel Phillips, The Poetic Modes of Octavio Paz, Oxford: Oxford University Press, 1972.

référant au poème intitulé Temporal (Salamandra, 80-I), mais précisant que ce qu'elle va en dire est typique de l'oeuvre de Paz, elle écrit:

The poem [...] is the point of union of the two poles of the creative mind, one imaginative, the other rational, or in other words the one drawing upon primordial impulses and the other filtered through the process of personal experience⁴⁶.

Ce que fait Muriel Rukeyser en «expliquant» le poème, c'est de ne pas conserver cet équilibre entre le pôle de l'imagination et celui de la raison, de mettre celui de la raison au service de l'imagination. Plutôt que de nous faire marcher sur une corde raide, avec pour unique balancier le désir de survivre au cauchemar (c'est-à-dire d'aller coûte que coûte jusqu'au bout), Muriel Rukeyser nous construit une passerelle d'où nous contemplons l'abîme plutôt que d'être plongé dedans. Pour rendre compte de façon concrète de cet effet sur le lecteur, nous allons analyser les procédés qui l'empêchent pour ainsi dire de maintenir l'élan vital du poème, et ce, en nous référant aux trois plans de la division du texte traduit, selon Larose, car les procédés de traduction vont avoir des conséquences différentes selon le plan qu'ils affecteront.

Larose considère donc les textes traduits selon trois plans, celui de la superstructure, celui de la macrostructure et celui de la microstructure, la superstructure «[exerçant] une influence sur les niveaux inférieurs⁴⁷». Il insiste aussi sur l'importance du but du traducteur qui, à son tour influe sur les trois autres conditions d'énonciation auxquelles doit satisfaire une traduction et qui la différencieront d'une adaptation. Ces conditions sont 1) le maintien de la teneur informative; 2) le respect de la composante matérielle (forme du vers et

⁴⁶ Ibid., p. 126.

⁴⁷ Op. cit., note 9, p. 229-30.

nombre de vers); et 3) l'adéquation entre l'arrière-plan socio-culturel des destinataires du texte de départ et celui des destinataires du texte d'arrivée, le mode de traduction (rapprochant ou éloignant) étant fonction de la combinaison de ces conditions⁴⁸.

Dans le cas de VR, on peut parler, nous l'avons déjà vu, d'une version «amplifiée». Nous verrons plus loin si l'on peut parler d'une version «réduite» dans le cas de VW, vu que le nombre de vers est moindre que dans l'original (voir p. 24). Essayons auparavant d'approfondir la nature de l'amplification. Nous nous sommes déjà demandé dans quelle mesure ce procédé résultait de la démarche adoptée par Muriel Rukeyser - démarche qui vise à rendre le sens du texte en l'expliquant -, ou bien s'il était conditionné par l'adoption d'une métrique particulière et obligeait la traductrice à rajouter des mots pour «remplir» le vers, ce qui équivaut à une servitude⁴⁹. Nous serions tentée de dire, après avoir examiné (même brièvement) la poésie de Muriel Rukeyser⁵⁰, que la première raison prédomine car, dans sa poésie, elle ne livre pas tant un produit brut (l'imagination, dont on a parlé plus haut) qu'une explication (la raison). On peut faire une distinction très nette entre son écriture et celle de Paz en regardant à quelles catégories sémantiques⁵¹ appartiennent les mots

48 Ibid., p. 222.

49 Vinay et Darbelnet, op. cit., note 30, p. 194.

50 The Collected Poems of Muriel Rukeyser, New York: McGraw-Hill Book Company, 1978.

51 Ces catégories, selon Nida, sont au nombre de quatre: 1) les nominateurs d'objets (entités nommables susceptibles de participer à des événements); 2) les nominateurs d'événements (actions ou processus qui se déroulent dans le temps); 3) les abstractions (modificateurs liés à des objets ou à des événements et eux-mêmes répartis en quatre catégories: qualitatifs

de leurs textes: Muriel Rukeyser utilise beaucoup plus d'abstractions et de relationnels que Paz, chez qui on sent une prédilection pour les nominateurs d'objets et les nominateurs d'événements. Prenons comme exemple la strophe allant des vers 124 à 141, qui ne contient presque que des nominateurs d'objets, à la manière d'une litanie; aux 108 mots de l'espagnol correspondent 141 mots en VR (contre 114 en VW [v. 116-133]); par rapport à l'original, VR contient plus de déictiques, de mots charnières, de prépositions. Cette pléthore de mots, qui se retrouve aussi dans sa poésie, nous amène à penser que, chez elle, l'intellectuel prime sur l'affectif. Cela n'enlève rien bien sûr à la qualité de sa poésie (qui en effet pourrait la blâmer de traduire comme elle écrit, le traducteur n'étant pas une machine?), mais nous amène à nous demander si le traducteur doit nécessairement être poète lui-même. Nous verrons plus en détail dans la troisième partie que la traduction de Péret - qui est celle d'un poète reconnu - est relativement beaucoup plus proche de l'original: génie du poète ou proximité des deux langues, ou les deux à la fois? Quant à la traduction de Weinberger, elle prouverait qu'il n'est pas nécessaire d'être poète pour bien traduire et que sa longue collaboration avec Paz (voir note 36) jointe à la connaissance qu'il a de la poésie de cet auteur et de son contexte social sont à n'en pas douter son meilleur atout.

Dans la plupart des cas, l'amplification entraîne un degré de précision accru et enlève à la situation ce qu'elle a d'universel, en explicitant des relations qui étaient jusque-là implicites. Cela apparaît dès le tout premier mot du poème (il s'agit alors ici d'une réduction),

[gros], quantitatifs [beaucoup], intensifs [trop], spacio-temporels [ici, maintenant]; 4) les relationnels (rapports de sens à l'aide de procédés syntaxiques ou morphologiques, de conjonctions et de prépositions, entre les trois catégories précédentes) [Larose, op. cit., note 9, p. 84.]

qui étant dépourvu de déterminant (un sauce = willow), devient une apposition de «a poplar of water», alors que dans l'original, les deux termes ont la même valeur syntaxique dans le vers. Le vers 3, «un árbol bien plantado mas danzante» perd de sa force descriptive en VR «tree that is firmly-rooted and that dances» car, d'une part il ne nous est plus livré avec sa contradiction (comment en effet un arbre bien planté peut-il danser?)- contradiction qui en espagnol est soulignée par «mas», et doublement soulignée dans VW «yet dances still» -, mais il ne nous est plus livré tel quel: l'objet «tree» rementionné dans «that» devient acteur (is firmly-rooted), alors que dans l'original, il se contentait d'être. En effet, en espagnol, l'image s'impose à nous car on perçoit l'arbre globalement, on s'en fait une image mentale, on le voit tel qu'une algue marine, on a le souvenir d'un paysage peint, d'arbres qui courbent leurs branches sous le vent. On entre, on est véritablement dans ce paysage, on en fait immédiatement partie. En anglais, on en a une perception grammaticale et spatiale car le «and» nous amène à voir d'abord les racines (firmly-rooted) et ensuite seulement les branches (dances). Et nous disons «les branches» car logiquement, ce n'est pas tout l'arbre qui peut danser, vu la rigidité du tronc, alors qu'en espagnol, on n'a pas de peine à l'imaginer, car on a une vision synthétique de l'objet (un árbol) dans son état (danzante). Il faut ajouter que l'emploi de «that» crée un contexte temporel («is» au présent), qui n'existe pas dans l'original (ni d'ailleurs dans VW qui est très calquée sur l'espagnol). Nous pourrions ici mentionner les emplois répétés - et malheureusement répétitifs - de «now» sur lesquels nous reviendrons lorsque nous traiterons de l'aspect verbal, et qui accentuent le contexte temporel en contribuant à recréer une situation qui devrait rester floue pour correspondre à l'original. VR nous fait passer du général

au particulier et le lecteur a de moins en moins la possibilité de s'identifier avec le texte⁵². L'objet de la description s'inscrit donc dans un cadre spatial et temporel où le contenu sémantique des mots se voit sans cesse renforcé et où apparaît une logique du texte qui ressort d'une compréhension décisive alors que l'original fait intervenir une compréhension implicite⁵³. Dans le vers 8 par exemple, VR établit un rapport de cause à effet. Là où Paz écrit «agua que con los párpados cerrados», elle traduit «water behind a stillness of closed eyelids». L'amplification opère ici à deux degrés. Alors que dans l'original, aussi étrange que cela paraisse, c'est l'eau qui a les paupières fermées, la traductrice semble refuser cette image et vouloir y mettre un peu d'ordre: elle place donc l'eau (l'objet) en un lieu (behind [...] closed eyelids). Alors que chez Paz, l'objet dans sa manifestation est perçu comme immédiat, il est dans VR perçu plus dans son lieu (behind) que dans son état (closed eyelids). L'amplification opère aussi à un autre degré, celui de l'introduction d'un rapport de cause à effet. «párpados cerrados» se retrouve amplifié en «stillness of closed eyelids». Des paupières fermées évoquent bien sûr

52 Valentín García Yebra écrit:

Cuanto mayor sea el número de componentes complementarios añadidos a un concepto, menor será el de los individuos a los que pueda aplicarse el concepto. (Teoría y práctica de la traducción, Madrid: Editorial Gredos, 1982, p. 86.)

53 Selon Larose, la compréhension s'effectue à divers degrés: de façon totale, de façon décisive (là où un nombre suffisant de caractères permet de distinguer un terme sans ambiguïté), de façon implicite (là où l'on peut déduire ce qui est explicite à partir des caractères), de façon subjective (là où un caractère évoque un terme dans l'esprit d'un individu ou d'une collectivité). [Larose, op. cit., note 9, p. 58.]

le repos. Pourquoi expliquer ce qui est évident, alors que Paz cherche à expliquer l'inexplicable⁵⁴. Le rapport de cause à effet ne devrait pas être un rapport de logique qui opère entre les mots du texte mais un rapport affectif, qui opère entre le texte et le lecteur. Il doit y avoir une tension entre le conscient et l'inconscient, mais surtout pas d'explication du poème⁵⁵. Dans la poésie de Paz, nous dit Rachel Phillips, «lies the conviction cherished by the Surrealists that language could be a tool used to reach and express the subconscious side of the mind⁵⁶». Elle dit aussi à propos de ce langage que le poète fabrique, qu'il est «a web to contain himself (le poète) and his reality⁵⁷». Est-ce à dire que le langage poétique de Paz

54 Rachel Phillips écrit

For the poet the poem itself [...] bears witness to the re-emergence of language, when passion and art have struggled with its insufficiencies to express what is really inexpressible. (Op cit., note 45, p. 22.)

et plus loin,

His poetry [...] abounds in [...] expressions of frustration at the sheer impossibility of there ever existing a sufficiently viable bridge between the experience and the expression of it. (Ibid., p. 61.)

55 On pense ici à la poétique de Mallarmé, pour qui

Il doit y avoir toujours énigme en poésie et c'est le but de la littérature, - il n'y en a pas d'autres, - d'évoquer les objets. (Jules Huret, Enquête sur l'évolution littéraire, Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894, p. 61.)

56 Rachel Phillips, op. cit., note 45, p. 65.

57 Ibid., p. 83.

serait un langage «privé» au sens où l'entendent les théoriciens⁵⁸? et s'il est un langage privé, la traduction ne va-t-elle pas forcément le rendre public, c'est-à-dire accessible au lecteur? C'est bien ce que semble chercher à faire VR - contrairement à VW. Larose encore écrit:

C'est l'opposition entre langage public et langage privé qui permet [...] de mieux saisir les problèmes relatifs à la traduction poétique où l'artiste est conduit à faire éclater les articulations traditionnelles de la langue⁵⁹.

Le langage privé est donc un langage idiosyncratique et il n'est pas nécessaire de chercher à tout expliquer. Mounin montre la voie au traducteur:

Pour traduire un poème, [...] le problème n'est pas de traduire forme à forme, structure à structure; ce qu'il faut traduire, c'est la ou les fonctions poétiques du texte, c'est-à-dire le ou les effets qu'il produit⁶⁰.

Or, la production d'effets spéciaux va souvent, nous dit Nida, «dans le sens opposé [aux fins] ayant trait à l'efficacité du discours: structures de texte complexes, absence de marques relatives au type de discours, aux participants⁶¹, etc.⁶²».

⁵⁸ Larose reprend en fait la terminologie mise de l'avant par Wittgenstein qui donne les critères de définition suivants:

Un langage privé doit être utilisé par une seule personne, n'être intelligible que pour elle et décrire ses expériences intérieures. (George Steiner, cité dans Larose, op. cit., note 9, p. 124.)

⁵⁹ Ibid., p. 127.

⁶⁰ Ibid., p. 129.

⁶¹ Voir à la page 45 notamment, où l'absence de marque relative aux participants entraîne Muriel Rukeyser à commettre une erreur d'interprétation sur le sujet grammatical (para que vea = that you may see) [v. 526].

Et c'est bien une des caractéristiques du style de Paz (du moins dans le poème que nous étudions) que de faire violence à la forme et à la grammaire: peu ou pas de ponctuation, peu de liens entre les phrases et un désir que l'on sent immanent de créer de l'ambiguïté⁶³. Le lecteur devra donc vivre avec cette ambiguïté et admettre qu'il ne peut pas avoir du texte une compréhension totale. On voit les avantages de la lecture multiple (lecture de diverses versions dans une même langue ou dans plusieurs langues). Ce n'est que par une telle lecture que le lecteur arrivera à discerner les différents niveaux d'ambiguïté et saisir souvent de façon intuitive la polysémie qui se dégage du texte.

Voyons les exemples qui nous ont paru offrir un niveau d'ambiguïté intéressant, car débouchant sur des interprétations différentes:

OP tus labios, tus cabellos, tus miradas
toda la noche llueves, [...] (v. 61-2)

VR your lips, your hair, the looks you give me, they
all night shower down like rain, [...]

VW your lips, your hair, your glances rain
all through the night, [...] (v. 58-9)

OP me expulsa su [del instante] follaje delirante,
(v. 185)

VR [the moment] lavishes out on me delirious branches

VW its [of the moment] feverish leafing drives me out

⁶² Cité dans Larose, op. cit., note 9, p. 97.

⁶³ Voir ce que Jakobson (1963: 238) a écrit à ce sujet:

L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie. (Cité dans Larose, op. cit., note 9, p. 128.)

(v. 174)

OP armada de navajas invisibles (v. 196)

VR an enormous fleet of invisible razors

VW armed with invisible razors [...] (v. 184)

OP y el huracán de los motores, fijo: (v. 294)

VR and the hurricane of engines, I hold static:

VW and the hurricane drone of the engines: (v. 280)

OP [...], el incesto
de los hermanos, [...] (v. 381-82)

VR [...], or the incest
between two brothers, [...]

VW [...], the incest committed
by brother and sister [...] (v. 367-68)

OP canta la soledad en su [de la castidad] corola,
pétalo de cristal es cada hora, (v. 400-1)

VR sings the song of solitude, her corolla,
a petal of crystal is, she sings, each hour,

VW solitude sings within its [of chastity] corolla,
every hour is a petal of crystal, (v. 384-85)

OP los carajos, los ayes, los silencios
del criminal, [...] (v. 463-64)

VR the balls, the guts, the alases, silences
of the saint, [...]

VW and the curses, the sighs, the silence
of the criminal, [...] (v. 443-44)

OP un rey fantasma rige tus latidos
y tu gesto final, tu dura máscara
labra sobre tu rostro cambiante: (v. 499-501)

VR a king of fantasy regulates your pulse
and your last gesture carves an impassive mask

and lays that sculpture over your mobile face:

VW a ghostly king rules over your heartbeat
and your final expression, a hard mask
is formed over your changing face: (v. 478-80)

OP bien mirado no somos, [...] (v. 506)

VR for surely we are not, [...]

VW we are ill-reputed, [...] (v. 485)

OP muestra tu (de una mujer) rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, [...] (v. 526-27)

VR turn to me then at last that you may see
my true and central face, [...]

VW [...] show me
your face that I may see at last
my true face, [...] (v. 506-08)

OP tu silencio dé paz al pensamiento
contra sí mismo airado; (v. 544)

VR your silence of peace to the intellectual act
against itself aroused: [...]

VW and let your silence bring peace to thought
that rages against itself: [...] (v.526-27)

Nous allons maintenant examiner comment Weinberger, en s'affranchissant de la forme, parvient à rester plus près de l'original. Paradoxalement, d'une certaine façon, le fait de ne pas être contraint par le mètre permet à Weinberger de rendre son texte plus poétique. C'est souvent l'enjambement - nous l'avons vu - qui est à l'origine d'une augmentation du nombre de vers dans la strophe. Ce procédé lui permet de lier forme et sens et ce, sur la page même. Le «all», suspendu au bout du vers 22 donne forme à l'expression «dangling in the air». De même «open out» qui termine le vers 135 et introduit des

connotations d'ouverture, d'espace, peut-être même d'espérance, devient, de par sa place, un mot fort; l'élan qu'il annonce vient immédiatement se briser sur «the same patio, the same wall». C'est ce qui arrive aussi pour «gallops», à la fin du vers 150, dissocié de «away», au début du vers suivant: la distance qui sépare les deux mots sur la page donne corps à l'idée du temps qui s'éloigne «au grand galop».

La plus grande liberté que s'autorise Weinberger avec le mètre lui permet aussi de rendre plus lisibles certains passages. Les vers 150 à 159, difficiles à comprendre dans l'original le sont encore plus dans VR car les segments de l'énoncé sont plus longs toujours à cause des ajouts (standing, [...] that is [...] all) et il s'ensuit une ambiguïté syntaxique, «sculptured» semblant se rapporter à «images» plutôt qu'à «moment» (qui est bien trop éloigné), comme ce devrait être le cas d'après la terminaison morphologique de l'original «soñado». Pour éviter cette ambiguïté, VW rajoute «moment» (ce que fera aussi VR, mais selon nous, trop loin, au vers suivant), et Weinberger pratique de nouveau l'économie en condensant «duramente esculpido» en «chiseled». VR par contre opère une modulation, traduisant «duramente» par «in permanence», ce qui ne rend pas l'idée de l'effort lui-même, mais du résultat. D'un autre côté, VW ne rend pas non plus l'idée d'effort en traduisant «a pulso» par «by hand» alors que VR le fait, en utilisant «forcibly». On pourrait donc dire que s'il y a perte à différents endroits dans les deux traductions, il y a aussi compensation, ce qui contribue à conserver la tonalité de l'ensemble.

Les vers 148 à 150 illustrent bien la différence d'approche des deux traducteurs en ce qui concerne ce qu'il est convenu d'appeler la reproduction textuelle:

OP todos los nombres son un solo nombre,
 todos los rostros son un solo rostro,
 todos los siglos son un solo instante

Ces vers sont identiques sur le plan syntaxique, morphologique et presque identiques sur le plan phonique; le jeu de correspondances accentue la «reiteration in the variation⁶⁴». Ces vers se lisent comme une litanie et préparent le lecteur au vers suivant,

y por todos los siglos de los siglos
citation directe de la Bible. Les versions VR et VW diffèrent profondément quant à la fidélité formelle si importante dans ce passage⁶⁵:

VR all of these names are unified in one name,
all of these faces are now a single face,
all centuries are now a single instant
and throughout the centuries of centuries

VW all of the names are a single name,
all of the faces a single face,
all of the centuries a single moment,
and through all the centuries of the centuries
(v. 140-43)

VW suit le même schéma que OP, conservant le parallélisme des trois vers, et s'en écartant seulement pour condenser l'énoncé en omettant de traduire «son» au deuxième et troisième vers. Comme c'est souvent le cas en poésie, la forme est imprégnée de sens; sens et forme contribuent concurremment à la signification profonde et, dans le cas présent, la syntaxe et le lexique qui sont en quelque sorte «moulés» signifient qu'il n'existe pas d'espérance, que, comme le dit Paz au v. 152, «cierra el paso al futuro un par de ojos». VR par contre est «infidèle»: au v. 148, «un solo nombre» est amplifié en «unified in one name», ce qui représente une insistance induite sur l'idée d'unité. Au

⁶⁴ Ricardo Gullón, «Reverberation of the Stone» (traduit de l'espagnol par Kosrof Chantikian), Kosmos (Homage to Octavio Paz), 5-6, (1980), pp. 191-198.

⁶⁵ «The repetition in the first two lines suggest (sic), even demand (sic), an equivalence in the third.» (Ibid., p. 194.)

v. 149, «un solo rostro» est rendu par «now a single face» avec insistance (encore une fois) sur l'aspect temporel, élément qui est repris au vers suivant, «now a single instant». Les deux derniers vers auraient pu être symétriques, mais dans le dernier - toujours pour les besoins de la métrique semble-t-il -, «all centuries» fait pendant à «all of these faces» (c'est nous qui soulignons).

La fidélité textuelle nous amène à nous poser la question de la fidélité purement lexicale, puisque dans la poésie beaucoup plus que dans la prose, les mots se font écho et établissent des liens très souvent au niveau subliminal. Est-ce donc que les mêmes mots (qui ont toujours le même signifiant) doivent être traduits de la même façon et, si ce n'est pas le cas, quels sont les critères qui doivent présider à une traduction différente? Les v. 43, 63 et 218 nous offrent un premier exemple: en espagnol, le mot «pecho» désigne deux réalités différentes selon qu'il s'applique à l'homme ou à la femme (souvent dans ce cas-là au pluriel), bien que l'on puisse dire qu'il existe un «tronc commun»(!) puisque tout corps humain est pourvu d'une «poitrine». Là où pour un hispanophone, il y a une opposition entre «pecho» et «pechos», les termes étant tous deux référentiels et s'appliquant le premier aux deux sexes (la poitrine), le deuxième exclusivement au sexe féminin (la poitrine, c'est-à-dire les seins), en anglais, la similarité du signifiant «breast/breasts» cache mal la disparité référentielle quant au signifié: si «breasts» au pluriel signifie bien «poitrine = seins» pour la femme, il n'en est pas de même au singulier où son sens devient métaphorique car il se rapporte alors au coeur, à l'émotion. Là où VR dit «your breasts» et «my breast» pour désigner «tes seins» (appartenant à une femme) et «ma poitrine» (appartenant à un homme), VW marque une opposition entre «your breasts» et «my chest», termes tous

deux référentiels, très physiques, et nous pensons qu'il a raison de le faire. L'approche de VR n'est par contre pas toujours constante et les vers 361 et 362 nous donnent un exemple de traduction divergente par rapport à l'original: Muriel Rukeyser fait un effort particulier et louable (surtout si l'on considère qu'elle a traduit le poème à une époque où le féminisme en était encore à ses balbutiements) pour inclure la femme dans le genre humain, mais c'est pour l'en exclure aussitôt dans le même vers:

OP [...] el desamparo
 que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
 (v. 361-62)

devient dans VR

[...] how vulnerable it is
 to be women and men, the glory it is to be man

alors que dans VW, on retrouve un exemple d'économie qui vise à condenser la pensée, en omettant la traduction du deuxième «hombres»

[...] the desolation
 of being man, and all its glories, (v. 347-48)

La traduction de Muriel Rukeyser semble contredire l'intention de son auteur, puisqu'en incluant explicitement la femme dans le genre humain, elle semble vouloir en faire l'égal de l'homme, (ou du moins la représenter à l'égal de l'homme), mais (et c'est là où elle manque de logique avec elle-même), elle ne le fait que dans le contexte de la vulnérabilité (incluant toutefois l'homme aux côtés de la femme), alors que la gloire semble être l'apanage du sexe masculin. Elle ne conserve donc pas la symétrie de l'original (el desamparo/hombres, la gloria/hombres) et l'antithèse entre desamparo/gloria disparaît au profit de celle plus vague de «men and women» et de «man». Et nous disons plus vague car il y a en fait trois termes dans l'énoncé et le lecteur doit faire un effort indu pour comprendre que «man» recouvre les deux premiers termes «men and women».

Un autre exemple des connotations que peut prendre un mot en rapport avec son écho nous est donné au v. 81:

OP mano que se deshace si la toco

VR the hand which will dissolve if I even touch it

VW the hand that crumbles at my touch (v. 76)

En plus d'être plus évocateur d'une momie, «crumbles» est employé pour la première fois alors que le mot «dissolve» rappelle le «dissolving autumn» du vers 40 (OP otoño diáfano / VW diaphanous fall), qui avait là des connotations très positives de légèreté, clarté, luminosité, espace infini, connotations qui sont encore dans la mémoire du lecteur et qui interfèrent avec l'aspect terrifiant et morbide d'une main «que se deshace». (Le verbe «disuelve» du vers 568 [«manantial que disuelve nuestros rostros»] est traduit en VR et en VW par «dissolve»: il a ici une connotation positive, car la «dissolution» mène à la réunification avec Dieu.) Les variantes de cet énoncé présentent plus d'un point d'intérêt et nous y reviendrons à propos de l'aspect verbal⁶⁶. Quant au «verano» du vers 78, «donde se pudren todos los veranos», on peut se demander pourquoi VR le rend par une autre saison:

where every springtime withers and rots away

vu que le printemps, à la différence de l'été, ne connote pas l'idée de pourriture. Et c'est bien d'un été torride qu'il s'agit, dans lequel se trouvent «las joyas de la sed»

⁶⁶ L'aspect - dans le lexique et dans la conjugaison - a été développé de façon intéressante par Vinay et Darbelnet (op. cit., note 30, pp. 75-86 et 144-147) [c'est à eux que nous empruntons la terminologie] ainsi que par Valentín García Yebra (op. cit., note 52, tome 1, pp. 238-261).

On peut souligner d'ores et déjà l'importance particulière de l'aspect verbal dans ce poème, vu que la majorité des énoncés se situent hors d'un cadre temporel - ce qui donnera à l'énoncé «Madrid, 1937» (v. 288) toute sa force.

(v. 79). On retrouve aussi dans ce vers un exemple du doublet (*withers and rots*) qui, bien qu'il ressortisse au «génie» de la langue anglaise⁶⁷ est dans VR un procédé par trop fréquent pour être vraiment efficace. De plus, le «pudren» sera repris (avec son écho, c'est-à-dire ses liens avec le monde végétal) au vers 221 où il s'appliquera aux amis du poète qui «se pudren / comidos por el sol en un barranco». Dans VR, on retrouve le besoin d'explicitier: «[my friends] lie and rot / eaten by the sun, beneath the precipice». VW, reste proche de OP: «[my friends] rot in ravines eaten by the sun», et surpasse même l'original en introduisant une ambiguïté syntaxique: «eaten by the sun» peut porter à la fois sur «friends» et «ravines», ce qu'autorise la morphologie de l'anglais, «eaten» étant dépourvu de la marque du pluriel, à la différence de «comidos» qui ne peut que s'appliquer à «amigos». L'image devient donc synthétique et perçue plus globalement, d'autant plus que le phénomène de la décomposition lie à jamais les cadavres au lieu où ils se trouvent.

Les vers 72 et 84 nous offrent d'autres exemples de fidélité/infidélité (sans qu'il soit nécessaire de mentionner ceux d'amplification/réduction):

OP y a la salida de tu blanca frente (v. 72)

a la salida de mi frente busco, (v. 84)

VR [I] break through to daylight upon your white
forehead

and there [...] (v. 72-3)

I search where I come face to face with daylight,

VW [...] from your white forehead (v. 68)

setting out from my forehead, I search, (v. 79)

⁶⁷ «Withers and rots» rappelle le cliché sous forme de groupe allitératif, datant du Moyen Âge, «où pendant les époques de bilinguisme on exprimait fréquemment la même idée avec un mot roman et un mot germanique. [...] L'habitude est restée dans la langue moderne, et nombre de ces expressions doivent être ramenées en français à un terme unique.» (Vinay et Darbelnet, *ibid.*, note 30, p. 253.)

Le parallélisme des deux vers a, selon nous, une très grande importance pour la signification globale du poème, ce que Larose appelle la macrostructure⁶⁸. La poésie de Paz est «structurale» en ce sens que le parallélisme des énoncés est exprimé au moyen de la forme⁶⁹ et si l'auteur a introduit une «forme», il faut la reproduire. Dans l'exemple ci-dessus, la répétition de «salida» et «frente», offre un effet de contraste entre «tu» et «mi». L'homme et la femme sont tous deux dotés d'un «front» qui présente «une sortie». Mais, alors que le syntagme «a la salida de» est relativement neutre, indiquant un lieu géographique (comme «from» et «setting out from» dans VW), «break through to» et «daylight» s'ajoutent dans VR à «white forehead» pour connoter l'idée d'une percée volontaire vers quelque chose de lumineux. Or, dans OP, c'est l'idée d'une chute vertigineuse et incontrôlée qui prévaut, chute rendue encore plus terrifiante par l'objet qui choit: «mi sombra». Dans VW encore, la simplicité débouche sur une économie: la chute et la terreur qu'elle peut inspirer sont rendues concurremment. Les vers 72 et 73 se trouvent condensés dans le vers 68 et la deuxième moitié du vers 69, dans

⁶⁸ Selon Larose,

[...] la superstructure désigne la macrostructure syntaxique (ou schématique), tandis que la macrostructure est synonyme de macrostructure sémantique. [...] le concept de microstructure renvoie au modelage du matériau textuel d'après 1) la forme de l'expression et 2) la forme du contenu du message. (Op. cit., note 9, p. 230.)

⁶⁹ Souvenons-nous des calligrammes de Paz, de son poème Blanco (qui se lit comme un manuscrit), de «Custodia», poème à mi-chemin selon son auteur entre la poésie verbale et la poésie plastique, et de Discos visuales publiés en 1968 avec Topoemas qui représente, selon Rachel Phillips, «[a] spatial poetry as opposed to discursive, temporal poetry». (Op. cit., note 45, p. 147.)

lequel la répétition du syntagme «my shadow» juxtaposé à «shatters» crée une allitération qui compense très bien celle de /des/ (despeñada, destroza) dans OP. Ce processus d'amplification (répétition qui n'est pas dans l'original) est d'autant plus efficace chez VW qu'il est très rare.

On retrouve le thème de la chute exprimé par la répétition de «caer» (deux fois) et de «caigo» (quatre fois) dans les vers 91-92 et 538-539 qui se font écho:

OP [...], cae el día, cae el año
 caigo con el instante, caigo a fondo,
 caigo sin fin desde mi nacimiento,
 caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,

En espagnol, «cae el día» est une métaphore vive⁷⁰ car elle remplace la métaphore usée «cae la noche». En traduisant par «the day ends», VR ne respecte pas cet écart que manifeste OP par rapport à la langue ordinaire. Non seulement l'effet de surprise de la métaphore vive n'opère plus, mais à l'idée de la chute (idée concrète/mot image) est substituée celle de la fin (idée abstraite/mot signe⁷¹). Là encore, il semble que VR ignore le contexte global dans lequel apparaît l'énoncé métaphorique «cae el día». Il ne peut être compris qu'en relation avec les occurrences subséquentes du verbe «caer». Comme le dit Paul Ricoeur, le sens des mots n'a pas de «stabilité acquise. L'expérience de la traduction [...] montre que la phrase n'est pas une mosaïque, mais un organisme: traduire c'est inventer une constellation identique où chaque mot reçoit l'appui de tous les autres et, de proche en proche,

⁷⁰ Nous empruntons le terme à Paul Ricoeur (La métaphore vive), Paris: Éditions du Seuil, 1975).

⁷¹ Mot signe et mot image sont encore des termes empruntés à Vinay et Darbelnet dans le contexte de l'opposition entre l'abstrait et le concret. (Op. cit., note 30, p. 58.)

tire bénéfique de la familiarité avec la langue entière⁷²».

Dans la traduction de ces quatre vers, VW serre de près l'original, à la différence de VR:

VW [...] and the day falls,
the year falls, I fall with the moment,
I fall to the depths, (v. 86-7-8)
[...]
I've been falling endlessly since my birth,
I fall in myself without touching bottom,
(v. 525-26)

VR [...] and the day ends, the year ends,
I have gone down with the moment, all the way down,
[...]
I have been endlessly falling since my birth,
I fall in my own self, never touch my depth,

car il reprend le verbe «fall» chaque fois que OP emploie «caer». La répétition de «caer» n'est pas indue, répétons-le, car le thème de la chute désespérée vers l'introspection solitaire fait pendant à celui de la remontée et de l'émergence vers le bonheur qui réside dans la solidarité. Ainsi, on entendra mieux le chant libérateur du poète «oi cantar mi sangre encarcelada» (v. 575) si l'on a partagé les angoisses de sa réclusion.

Un autre exemple de la reprise des répétitions qui sont dans l'original nous est donné aux vers 95, 96 et 97:

OP piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante,

rendus par:

VR I pace the days, the moments pave this roadway
I step upon the thinking of my shadow,
I pace my shadow in search of my one moment,

VW I walk through the days, the trampled moments,
I walk through all the thoughts of my shadow,
I walk through my shadow in search of a moment,

⁷² Paul Ricoeur, *op. cit.*, note 70, p. 103. (Nous reviendrons plus loin sur l'aspect de la métaphore, puisque le langage de Paz regorge d'inventions métaphoriques. Nous verrons aussi dans la troisième partie que Péret se sert de métaphores usées pour en créer de nouvelles et qu'il invente, à l'intérieur du poème, de véritables jeux de langue.)

(v. 90-92)

Il s'agit encore là d'un énoncé que l'on pourrait qualifier de minimal, où le sens est contenu dans la forme: les mots répétés (piso, instante(s), sombra), qui sont des mots clés, ne doivent pas être dilués. Dans le troisième vers, la reprise de «sombra» et de «instante» (qui sont en eux-mêmes des éléments insaisissables) insiste sur l'aspect illusoire de la recherche du poète: il tourne en rond, et ce, sans même se déplacer. La reprise de «piso» (3 fois), figé en début de vers, exprime son inaptitude à se mouvoir. Il est en quelque sorte cloué sur place, comme les morts plus loin «fijos en su muerte» (v. 491). C'est l'idée d'immobilité qui doit prévaloir et elle n'est rendue dans aucune des deux traductions, VR employant «pace» qui indique un déplacement (de même que la variante «step upon») et VW répétant «walk through» qui donne l'idée d'un parcours - encore que la place stratégique de ce mot (répété trois fois) renforce toujours l'idée que l'effort déployé par le poète ne le mène à rien, qu'il n'avance pas. VR transforme l'énoncé minimal de Paz en une explication: rien ne justifie le fait que sous sa plume, le thème/rhème⁷³ «instantes caminados» qui est une apposition

⁷³ Nous empruntons cette terminologie à Newmark. Le thème (ce dont on parle) et le rhème (ce qu'on en dit) reçoivent de la part du traducteur un traitement différent:

The new information [the rheme] has priority over the old [the theme]; [...] For the translator, the theme has a theoretically infinite number of synonyms, [...], whilst the rheme has none at all. [...] If the translator is asked to make cuts, he should cut parts of the theme, never the rheme. (Op. cit., note 1, p. 167.)

Nous déduisons de cet énoncé que le traducteur, s'il recourt à l'amplification, le fera sur le thème et non sur le rhème comme le fait Muriel Rukeyser dans l'exemple qui nous préoccupe.

de «días» devienne une incise avec sujet, verbe et complément. L'oxymoron produit par la cooccurrence du plan de l'entendement (instantes: mot signe) et du plan du réel (caminados: mot image) disparaît au profit d'un énoncé qui semble plus relever du génie civil (pave this roadway) que de l'angoisse existentielle. Notons encore une fois le penchant de la traductrice pour le déictique, ce qui semble correspondre au génie de la langue anglaise⁷⁴, mais aboutit à montrer du doigt, à circonscrire, à limiter ce qui est simplement suggéré, donné au lecteur, avec une énorme charge affective qu'il lui appartient de découvrir⁷⁵. Même chose pour «un instante» (qui clôt le vers 97), traduit dans VR par «my one moment». Le sens global de ce vers est bien plus que la somme de ses composantes. Comme le dit Mounin, «le langage, dans sa fonction communicative pratique et sa fonction intellectuelle n'est qu'un outil quelconque; la vraie difficulté de la communication, c'est la transmission des valeurs affectives⁷⁶». C'est bien sûr le sens affectif qui prévaut dans l'original et il faudrait traduire «affectivement». Nous ne pensons pas que Paz ait voulu ni insister sur l'appartenance du moment (my) ni sur son unicité (one) comme le fait VR. C'est globalement qu'il faut lire le segment «en busca de un instante» où s'opposent l'intention - concrète, encore une

⁷⁴ Vinay et Darbelnet dans leur ouvrage déjà cité (note 30) font de nombreuses allusions à cet état de choses, mais il faut se rappeler qu'ils traitent de la langue en général, et non de la langue poétique, qui transgresse très souvent ce fameux génie.

⁷⁵ Suggérer et non pas nommer. C'est ce que disait Mallarmé:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. (Op. cit., note 55, p. 60.)

⁷⁶ Op. cit., note 35, p. 181.

fois - de recherche (en busca de) et l'objet - abstrait - de cette recherche (un instante). Ce segment à son tour s'oppose à la première partie du vers « *piso mi sombra*», dont la charge émotive contenue dans la juxtaposition inquiétante du concret (*piso*) et de l'abstrait (*mi sombra*), ainsi que dans la répétition de «*piso*» et de «*sombra*» des vers précédents, dont la charge émotive disions-nous, est accélérée et confirmée par la suite de l'énoncé. Dans VR, toutes ces oppositions entre unités de traduction tendent à disparaître au profit d'oppositions entre des unités plus petites (*my one/moment*), ce qui aboutit à éloigner le lecteur du sens global de l'énoncé. Ce vers est aussi très représentatif de la façon dont VR et VW découpent le texte, VR tendant à prendre les mots isolément comme unités de traduction, plutôt que de considérer des unités plus larges. VW suit le texte de près, s'en écartant seulement au vers 91 en ajoutant «*all*» devant «*the thoughts of my shadow*», peut-être pour éviter la répétition des phonèmes apparentés [ʃ] et [θ] «*through, the, thoughts*», peut-être aussi pour insister sur l'accomplissement du processus «*walk through*» et faire ressortir ce qu'il y a d'illusoire entre l'action «*walk through*» et son objet «*all the thoughts of my shadow*».

Les vers 109 et 110 offrent une autre excellente illustration de la différence d'approche des deux traducteurs en ce qui concerne l'amplification. Douze mots en OP donnent 16 mots en VR (sans compter un mot double) contre 13 en VW (le vers 104 étant de plus incomplet):

OP *tigre color de luz, pardo venado
por los alrededores de la noche, (v. 109-10)*

VR *a tiger the color of light, a dark-brown deer
loping along the outskirts of the night,*

VW *tiger the color of light, brown deer
on the outskirts of night, [...] (v. 103-04)*

L'énoncé en OP est à la fois descriptif et affectif:

descriptif, car il est une description du «tigre», du «venado», mais dans un contexte poétique, assez flou; affectif, car c'est en fait une exhortation s'adressant au «tu» (l'élément féminin) du vers 114. Muriel Rukeyser semble oublier cela. Encore une fois, les articles «a» devant «tiger» et «deer» nuisent à la généralisation de l'énoncé. L'excès de précision est renforcé par la mention de la couleur «dark-brown» - mention qui paraît inutile car l'effet de contraste entre la luminosité du tigre et la noirceur de la nuit, cet effet est reporté entre le tigre animal de lumière et le chevreuil à la couleur foncée. Or, le sème d'obscurité est plus contenu dans OP et dans VW dans «noche» et dans «night». De plus, dans OP, c'est une simple préposition «por» qui situe le «pardo venado» en un lieu, ce que reproduira VW. VR voudra expliciter le mouvement de l'animal. Le lien ténu entre les différents éléments de l'énumération est brisé car chacun des éléments acquiert trop de spécificité.

On aurait tendance à penser que si l'on ajoute des mots au texte, cela représente un gain, mais comme l'effet sur le lecteur n'est plus le même, ce gain d'information équivaut en fait à une perte du point de vue de l'effet⁷⁷. Il est clair que Muriel Rukeyser veut que le lecteur comprenne ce qu'elle écrit. Sa traduction est donc «communicative» selon la terminologie de Newmark⁷⁸, ou

⁷⁷ Selon Newmark, toute traduction implique une perte de sens,

the basic loss [being] on a continuum between overtranslation (increased detail) and under translation (increased generalization). (Op. cit., note 1, p. 7.)

⁷⁸ Newmark reprend l'opposition traditionnelle entre traduction littérale vs traduction libre en la nommant traduction sémantique («[which] focuses primarily upon the semantic content of the source text») vs traduction communicative («[which] focuses essentially upon the comprehension and response of receptors»). (Ibid., p. vii.)

«déguisée» selon celle de House⁷⁹, c'est-à-dire orientée vers le lecteur alors que celle de Weinberger est nettement «sémantique» ou «non déguisée», cette dernière s'appliquant particulièrement aux textes littéraires et la première aux textes plus pragmatiques. Mais la distinction entre cette paire ne tient pas toujours nous dit Larose⁸⁰ (citant House), car c'est la perception qu'a le traducteur du texte source et la perception qu'il a du lecteur qui vont lui dicter la manière de traduire. S'il pense que ses lecteurs ne vont pas comprendre ou faire des erreurs d'interprétation, il va adapter à l'aide d'un «filtre culturel». La traduction apparaîtra «non marquée» c'est-à-dire non liée à la culture source⁸¹. VR offre de nombreux exemples de ce fait, l'un étant l'ajout de connotations religieuses qui s'éloignent du païen (les mythes aztèques) pour se rapprocher du christianisme. (Mentionnons aussi l'insistance sur la connotation religieuse là où elle est seulement suggérée: «reina de serpientes» [v. 125] est amplifié en «serpent-goddess and queen» [«queen of snakes» en VW au v. 117]). La «falda» des vers 59 et 60 prend sous sa plume une forte connotation biblique en étant traduite par «loins», (VW traduira par «skirt» [v. 156]) de même que «ti» en étant rendu par le pronom «thee» (v. 521) [qui est de plus archaïsant]. Cette connotation biblique se trouve renforcée quelques vers plus loin par le pronom «thou» (v. 525) [l'original ne marque pas de contraste et emploie toujours la deuxième personne du singulier, comme le fera Weinberger], qui non seulement est rajouté, mais l'est

⁷⁹ Juliane House oppose «covert» et «overt» translation», soit traduction «déguisée» et traduction «non déguisée». (A Model for Translation Quality Assessment, Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr, 1977.)

⁸⁰ Op. cit., note 9, p. 215.

⁸¹ Ibid., p. 214.

après le mot «Mary». Et bien sûr, les «swaddling clothes», terme très spécifique, traduisant «envoltura», terme relativement générique (v. 581) contribuent, avec la traduction toute proche de «revivía» par «resurrects» (v. 584), à évoquer le contexte de la vie et de la résurrection du Christ. La démarche de Muriel Rukeyser n'est pas cependant de «déguiser» le texte. Nous avons déjà vu qu'elle explique dans sa préface certains de ses choix et elle publie sa traduction en version bilingue dans Octavio Paz - Early Poems paru en 1963. Le lecteur est donc capable de confronter original et traduction. Par contre, lorsque cette traduction est reprise dans Selected Poems - Octavio Paz publié en 1984, elle apparaît sans l'original. C'est que, comme le dit Larose, «la traduction déguisée est une traduction qui bénéficie du statut d'un original dans la culture d'arrivée⁸²». Et l'on ne peut publier deux originaux en disant que l'un est la traduction de l'autre! Les lecteurs qui liront les deux versions le feront sans doute pour des raisons différentes, la version VR ayant pour but de les «impressionner», la version VW de les décentrer par rapport à leur culture pour les faire pénétrer de plain-pied dans la culture source. Lorsqu'on compare la version de Muriel Rukeyser avec l'original, on ne peut s'empêcher de penser à Newmark:

The criterion of a translation , [...] must be its measure of accuracy, its ability to reproduce the greatest possible degree of the meaning of the original [...] ... in communicative translation, a certain embroidery, a stylistic synonymy, a discreet modulation is condoned by some translators however unnecessary it is, provided the facts are straight and the reader is suitably impressed. In semantic translation, inaccuracy is always wrong.⁸³

Et c'est ce qui nous fait dire que la version de Weinberger

⁸² Ibid., p. 214.

⁸³ Cité dans Larose, op. cit., note 9, p. 189.

est peut-être plus juste. Larose nous dit que «le texte original ne varie pas, ce sont les lecteurs qui varient⁸⁴» et c'est bien parce que les lecteurs sont maintenant plus «cultes», que des études ont été faites sur les oeuvres de Paz, que le surréalisme a fait et continue de faire son chemin (et son oeuvre)⁸⁵, qu'une nouvelle traduction était nécessaire, qui se rapproche de l'unique traduction française (unique mais non pas parfaite, nous le verrons). Le lecteur va s'y retrouver. Si Muriel Rukeyser veut que le lecteur puisse apprécier l'original à travers sa traduction (voir sa préface), sa démarche semble contradictoire car la plupart du temps, elle éloigne le lecteur de la culture source et sa version «rapprochante» et quelque peu ornée a certes un effet sur le lecteur, mais cet effet ne correspond pas, croyons-nous, à celui que Paz voulait produire. Le texte de Paz est sobre, dépouillé (s'il se répète, les redondances ont une signification plus formelle que lexicale et c'est souvent la forme qui mériterait à notre sens d'être privilégiée) et à nombre d'endroits, le texte est polysémique et ambigu. Il reste donc à savoir si l'intention de Paz est d'abord d'être

⁸⁴ Ibid., p. 194. (Notons que Paz dit autrement, en faisant du lecteur l'intervenant principal: «[...] las obras no son nunca las mismas, los lectores son igualmente autores.» [Op. cit., note 22, p. 6].)

⁸⁵ Voir ce qu'écrit Marc Saporta dans André Breton ou le surréalisme, même:

La surréalité est devenue quotidienne [...] Ce qui reste du surréalisme, c'est notre recours constant à des explications, des représentations, des appréhensions du réel par le surréel; un art autre qui coexiste parfois pacifiquement avec l'ancien, mais plus généralement le pénètre, l'imprègne, le féconde; [...] une façon de voir, de dire, de ressentir l'amour - la vie - la mort qui fait consciemment sa place au subconscient. (Op. cit., note 6, pp. 10-11.)

compris, ensuite d'être compris d'une seule façon. L'ambiguïté, ce «corollaire obligé de la poésie⁸⁶» - et le mystère qui en découle - est un problème crucial en poésie. La plupart du temps, elle est intentionnelle, et si elle a pour but d'amplifier le message, elle le brouille aussi (nous illustrerons cette assertion par ce que nous croyons être des erreurs flagrantes qui apparaissent dans les traductions). Lorsqu'elle traduit, Muriel Rukeyser semble avoir trop le lecteur en tête et inverse les priorités selon Newmark⁸⁷. Supposant que le lecteur ne connaît pas la culture de départ (sans doute parce qu'elle la connaissait peu elle aussi⁸⁸), elle cherche à rapprocher le texte du lecteur anglais en enlevant des éléments «marqués» sur le plan lexical dans l'original, alors que Weinberger va les laisser en anglais sous la forme d'emprunts: «plaza» (v. 42) devient «centre of the city» en VR et reste «plaza» en VW (v. 39); le même mot au pluriel (v. 390) devient «public square» en VR et reste toujours «plaza» en VW; «plazas» encore (v. 283) devient cette fois «circles» en VR, restant toujours «plazas» en VW (v. 268); «patios» (v. 104) devient «terrace» en VR et reste «patios» en VW (v. 98). Les mots «plaza» et «patio», tout en faisant couleur

⁸⁶ Jakobson (1963: 238), cité dans Larose, op. cit., note 43, p. 128.

⁸⁷ Larose cite la définition de Newmark (1982: 64) quant aux responsabilités du traducteur, dans le cas d'un chef-d'oeuvre:

His first loyalty is to his author, his second is to the target language, his last to the reader. (Ibid., p. 188.)

⁸⁸ Nous n'avons trouvé que peu de preuves de ses séjours à l'étranger, sinon qu'elle a séjourné en Espagne durant la guerre civile (ce qui entre certainement en ligne de compte dans son élan vers le poème dont il est question) et qu'elle a passé six mois au Mexique avant de traduire Piedra de sol. Louise Kertesz, The Poetic Vision of Muriel Rukeyser, Baton Rouge & London: Louisiana State University Press, 1980, pp. 50, 391 et 394-5.)

locale, font partie de la langue anglaise (ils figurent tous deux dans le Webster, unabridged version, 1986) et ils sont compris de tout lecteur, à la différence de «tezontle» - dont on discute un peu plus loin. Quant aux toponymes et noms de personnes, les deux traducteurs en font un traitement légèrement différent: «Christopher Street» de l'original (v. 263) reste - comme on pourrait s'y attendre - inchangé en VR et VW (v. 248); la litanie des noms de femmes du vers 114 se correspond dans les deux versions (les noms sont anglicisés), sauf que «Melusina» garde sa graphie espagnole en VW (v. 107) [même chose pour «Melusina» au vers 231 (VW, v. 215); «Filis» (v. 264) a dans les deux traductions une graphie anglaise (VW, v. 249); le premier mot de «hotel Vernet» (v. 275) a une majuscule dans les deux traductions (VW, v. 260); «Plaza del Angel» (v. 289) reste tel quel, sauf que Weinberger (v. 275) coiffe le A de son accent aigu facultatif en espagnol (et qui n'est pas dans l'original). [On se demande alors pourquoi il n'a pas mis l'accent circonflexe sur le o de Hotel Vernet dont le nom et la proximité des «châtaigniers» suggèrent qu'il se trouve en France - mais le lecteur n'en est pas sûr à cent pour cent.] «Eloïsa» du vers 378 et 525 de l'original est remplacé par la graphie anglaise en VR et replacé dans son contexte primitif avec la graphie française (malheureusement incomplète, car il manque le tréma sur le i) «Héloïse» en VW (v. 363 et 505). Les noms des figures mythologiques et historiques dans la strophe allant des vers 435 à 473 (VW, v. 418 à 452) sont anglicisés au même titre dans les deux versions. Le traitement de «tezontle» (v. 100) est particulièrement intéressant. Terme on ne peut plus marqué au plan lexical (puisque d'origine indienne), il est conservé dans VR, les italiques indiquant toutefois qu'il s'agit d'un emprunt, mais - et cela semble contraire à la démarche de Weinberger qui, nous venons de le voir, conserve «patio» et «plaza» là

ou Muriel Rukeyser les traduit - il est explicité en VW (v. 95) dans le syntagme «porous stone». Plusieurs remarques s'imposent: «porous stone» a le même nombre de syllabes que le mot qu'il traduit, et occupe 3 pieds de l'octosyllabe, en comparaison des 3 qu'occupait «tezontle» dans l'hendécasyllabe espagnol. Non seulement le nombre de syllabes est identique, mais, phonétiquement, les deux termes sont proches (contenant tous deux les phonèmes [s] et [t]) qui contribuent à l'expressivité. Si l'on se place du point de vue qui nous paraît être celui de Muriel Rukeyser, c'est-à-dire que l'on s'adresse à un lecteur qui ne va pas comprendre le mot «tezontle», il y a de fortes chances qu'il le prononce - mentalement ou à haute voix - à l'anglaise, et toute la douceur contenue dans le mot et renforcée par la tiédeur ambiante («templado por los muros de tezontle» ou «tempered by walls of porous stone» contient le sème de confort, de bien-être), toute cette douceur, disions-nous, disparaît en VR où les murs semblent portés au rouge: «tempered red by the red walls of tezontle». L'introduction puis la répétition de «red» (qui ajoutent deux mots forts aux trois du vers original et, par cette surcharge, diluent l'information première) suggèrent le sème d'inconfort, de chaleur intense. L'emprunt «tezontle» relégué à la fin du vers perd de son importance; c'est le sème de «rouge», de chaleur intense qui prédomine et l'effet sur le lecteur est tout différent, alors qu'on peut parler d'un effet équivalent en VW (toujours fidèle à sa pratique d'économie lorsqu'elle le sert: «tempered», «walls» et «porous stone» sont des mots d'autant plus forts qu'il ne sont séparés que par deux brefs connecteurs «by» et «of», en comparaison de trois pour l'original, «por los» et «de»).

Larose nous dit que «le TD est indissociable d'une certaine façon de la culture de la LD⁸⁹». Dans le cas de

⁸⁹ Op. cit., note 9, p. 213.

Piedra de sol, le titre seul (qui fait allusion au calendrier aztèque) justifie cette assertion. Mais ce voyage intérieur dans le temps et dans l'espace, ce «caminar» des premiers vers auquel nous convie le poète, va nous faire sortir de la pensée et du territoire mexicains et nous transporter d'un continent à l'autre (v. 261 à 294): d'une rue de Londres (Christopher Street), nous passons à Mexico (la Reforma), puis à Oaxaca, ensuite à un hôtel (hotel Vernet dont l'emplacement est à préciser mais que l'on pourrait supposer en France), puis à Bidart, sur la côte atlantique française et de nouveau au Mexique, à Perote, pour arriver à Madrid, en plein coeur de la guerre civile. Ce voyage nous offre aussi un panorama de la brutalité humaine à travers la fin tragique de personnages historiques et la mention de sites antiques: Agamemnon, Cassandre, Socrate, les ruines de Ninive, Moctezuma, Robespierre, Churruca, Trotski, Madero. Paz fera aussi allusion à des «universaux» comme la Croix-Rouge, les clubs végétariens, les classes d'anglais, etc. (v. 348 à 356). Le poème se situe donc à la fois dans un espace individuel et atemporel (où se reflète l'angoisse existentielle) et dans un espace marqué par la mémoire du temps et appartenant à tous les hommes (Madrid, Ninive). C'est pour cela que la traduction de Muriel Rukeyser peut apparaître maintenant trop «déguisée⁹⁰». (Nous disons «maintenant» car sa démarche qui consistait à rapprocher le texte du lecteur était sans doute justifiée il y a trente ans, le poème de Paz étant relativement «nouveau» pour des hispanophones et son «étrangeté» n'ayant pas été explorée et expliquée comme elle l'a été depuis.) Le poème

⁹⁰ Les termes «traduction déguisée» et «traduction non déguisée» (Juliane House) sont synonymes de traduction communicative et traduction sémantique (Newmark), de verres transparents et de verres colorés (Mounin) d'équivalence dynamique et d'équivalence formelle (Nida).

se voulait donc la traduction d'une oeuvre en même temps que son exégèse. Muriel Rukeyser partait du principe qu'il ne doit pas rester d'ombres dans le poème, que tout ou presque doit être expliqué. Même si le lecteur moyen d'il y a trente ans était peut-être moins sophistiqué que celui d'aujourd'hui (nous sommes à l'heure de la mondialisation des échanges et de la réduction des distances entre les cultures), il n'en reste pas moins que la traductrice ignorait là une des raisons principales de la poésie surréaliste, sinon de toute poésie, qui est de suggérer bien plus que d'informer. Enlever au texte toute son étrangeté, c'est le réduire dans sa fonction essentielle. Il faut que dans la traduction de la poésie, la part de mystère contenue dans l'original soit conservée si l'on veut que l'effet sur le lecteur soit identique. Rappelons-nous ce que disait Apollinaire: «Le mystère, dans la poésie, n'est peut-être pas moins légitime que la clarté⁹¹.» Les liens que Paz a entretenus avec l'oeuvre d'Apollinaire⁹², (à défaut de l'auteur lui-même⁹³), expliquent le fait qu'il privilégie une certaine forme de

91 Guillaume Apollinaire, Oeuvres poétiques, Paris: Gallimard, 1959, p. xxiii. (Cité dans la préface d'André Billy.)

92 Dans son introduction à Octavio Paz - 15 Poemas de Apollinaire (México: Editorial Latitudes, 1979, pp. 5-6), Octavio Paz dit avoir traduit des poèmes d'Apollinaire pour illustrer les conférences qu'il donnait dans les années 70 au Colegio nacional de México. Les notes qui accompagnent ses traductions sont intéressantes à plus d'un égard et nous font entrevoir sa pensée sur la traduction qu'il considère à la fois comme un art et comme un exercice.

93 Ibid., p. 19. Non satisfait de sa version «fidèle» de l'épigramme intitulé «La carpe», il la retravaille en lui donnant une autre forme et il imagine qu'Apollinaire aurait été bien amusé de voir son original transformé en haïku (forme de poésie japonaise).

mystère⁹⁴. C'est aussi, croyons-nous, dans le but de rapprocher le texte du lecteur que Muriel Rukeyser transforme l'élément religieux. Si elle insiste dessus à bon droit⁹⁵, il est à remarquer que Paz fait sans cesse alterner les références au mythe aztèque et au mythe chrétien et qu'il évolue entre ces deux pôles, alors qu'elle cherche à tout ramener vers le christianisme, puisqu'il fait partie de la culture de son lecteur cible⁹⁶. Mais ce filtre qu'elle impose au lecteur pour christianiser le paganisme des mythes aztèques empêche le lecteur de se «décentrer» et de ressentir l'étrangeté culturelle. Par contre, au vers 151 «y por todos los siglos de los siglos» où il y a non pas une simple connotation mais une référence (cette expression se retrouvant maintes fois dans la liturgie chrétienne), elle n'en tient pas compte et traduit par «and throughout the centuries of centuries» alors que l'équivalent aurait été «for ever and ever». Notons que Weinberger traduit [v. 143] de la même façon que Muriel Rukeyser, à part la différence minime de «through» pour «por». (La traduction «et pour tous les siècles des

⁹⁴ Notons que le mystère a tout de même ses limites: Paz écrit à la note de la page 10 du livre mentionné ci-dessus, au sujet de sa traduction de «La tzigane»:

Me atreví a introducirla [la puntuación] en este caso porque, de otra manera, quizá habría resultado ininteligible este misterioso poema. (Ibid., p. 10.)

⁹⁵ La femme étant une représentation de toutes les femmes, Gullón écrit:

[...] it is not strange that the Poet should turn to forms of expression tinged with religiosity. (Op. cit., note 64, p. 193.)

⁹⁶ Ricardo Gullón a bien fait ressortir l'importance de la variation du mythe: la femme incarne toutes les femmes, à travers toutes les époques, «Archetypes of absolute authenticity, characters of a metamorphosis provoked by the variation of myth». (Ibid., p. 193.)

siècles» s'imposera à Péret, sans doute à cause de la proximité syntaxique et sémantique des deux langues.) Muriel Rukeyser ne remarquera pas non plus l'allusion prestigieuse dans «la quijada del asno» (v. 440) signalée par l'article défini (il s'agit là bien sûr d'une allusion à l'épisode de l'Ancien Testament où Samson se sert de la mâchoire d'un âne pour tuer les Philistins [Juges XV, 15-17]). Elle traduira par «the jawbone of an ass» et Weinberger par «the jawbone of the ass» (v. 423). Ainsi, malgré ses efforts en vue de tout donner au lecteur sur un plat d'argent, elle n'est pas réceptive à certains segments importants du texte et va à l'encontre de l'intention de Paz qui, lui, établit un pont entre les cultures en les faisant cohabiter⁹⁷.

Si, comme nous l'avons vu, elle se dit pénétrée par la poésie de Paz (voir la note 31), elle ne parvient cependant pas à la rendre avec toute sa force: la surabondance de mots rappelle sans cesse au lecteur qu'il est un être

⁹⁷ Barthes identifie dans un texte cinq codes ou niveaux de connotations (sémique, herméneutique, proairétique, symbolique, culturel), qui contribuent tous à transformer le texte classique ou «lisible» en un texte «scriptible», que le lecteur interprète. Pour faire du texte un texte à «réécrire» plutôt qu'à consommer, il ne faut donc pas traduire en ôtant les éléments qui se rapportent au code, et dans le cas de Piedra de sol, ne pas tout ramener au christianisme. Comme l'écrit Kaja Silverman:

[...] it is at the level of cultural coding that the classic text achieves signifying plurality [...]. To the degree that a single cultural code dominates a text, or that only compatible ones are granted admission to its premises, the writerly project will uncover nothing there but redundancy. However, to the degree that a classic text brings together contradictory cultural codes, the writerly project will approach the triumphant plural celebrated by Barthes. (The Subject of Semiotics, New York: Oxford University Press, 1983, p. 282.)

pensant et cet acte intellectuel l'empêche de devenir le poème. Muriel Rukeyser procède par analyse: pour elle, la compréhension du texte semble être le but final alors que pour Weinberger, c'est l'impression qui compte. Les énoncés de ce dernier sont tout aussi minimaux que les énoncés originaux et c'est en quelque sorte leur frange d'ambiguïté qui les rend accessibles, si le lecteur veut seulement jouer le jeu de la poésie, c'est-à-dire ne pas lire pour s'informer, mais pour se transformer. En ajoutant des mots, Muriel Rukeyser restreint le champ sémantique du concept et ramène le général au particulier. Souvenons-nous de ce que dit Mounin à propos de la signification d'un énoncé: «C'est parce que les significations ne sont plus assurées d'être universelles qu'elles ne sont pas accessibles⁹⁸». Si les énoncés de Paz ont autant d'effet sur le lecteur, cela est dû à la force des images, à la répétition de mots forts - ou de vers presque entiers - à un certain relâchement syntaxique dans lequel l'énoncé peut prendre plusieurs sens et avoir aussi plusieurs applications.

La traduction des métaphores, dont nous avons déjà parlé, est un problème crucial en traduction sinon le problème crucial, et cela particulièrement dans le cas de Piedra de sol qui est, selon Rachel Phillips, «a gigantic metaphor⁹⁹» et il n'est pas possible dans le cadre de cette étude de les étudier de façon exhaustive¹⁰⁰. Nous avons retenu en particulier la métaphore du «fruit du temps» car elle revient à plusieurs reprises dans le poème et les deux

⁹⁸ George Mounin, op.cit., note 35, p. 50.

⁹⁹ Op. cit., note 45, p. 23.

¹⁰⁰ Rachel Phillips dit encore à propos du système de correspondances établi par le langage de Paz pour exprimer les analogies qu'il est un «embarras de richesse». (Ibid., p. 21.)

traducteurs en font un traitement totalement différent. Nous allons voir que l'utilisation du procédé qui consiste à expliciter nuit à l'ampleur de la vision poétique et ramène constamment le lecteur sur un plan prosaïque. Les mots auxquels il est donné un contenu trop précis signifient certes quelque chose, mais ce quelque chose s'inscrit mal dans l'ensemble du poème et certains mots ont un écho qu'il ne devraient pas avoir ou n'ont pas l'écho qu'ils devraient avoir. Les associations mémorielles - si importantes en poésie - qui surgissent en cours de lecture ne s'effectuent pas toujours sur les mêmes segments. Le mot «entraña» revient à deux reprises dans l'original sous la forme du singulier et du pluriel dans deux contextes différents et il est perçu comme un mot très fort, très visuel. Dans le premier contexte, il se rapporte au temps, à l'heure et connaît en traduction un sort varié:

OP la hora maduraba sus racimos
y al abrirse, salían las muchachas
de su entraña rosada [...] (v. 101-3)

VR an afternoon hour, ripening its clusters,
and as it bursts the girls emerge in light
from that rose-colored centre [...]

VW the hour ripened its cluster of grapes,
and bursting, girls spilled out from the fruit,
(v. 96-7)

L'heure - le temps - est souvent chez Paz perçue comme un fruit¹⁰¹, et c'est l'image du fruit qui donne sa cohésion à «entrañas» du vers 337:

gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
(v. 337-8)

VR a drop of light with guts of transparency
the room like a fruit splits and begins to open

¹⁰¹ Rachel Phillips nous dit que «the poem [Salamandra] opens with a paradoxical image, stone fruit, which then becomes the fruit of time». (*Ibid.*, p. 123.)

VW a drop of light from transparent juices,
 the room cracks half-open like a fruit
 (v. 326-7)

On voit que la traduction «rose-colored centre (VR)/from the fruit» (VW) ne reproduit pas dans «guts of transparency (VR)/ transparent juices» (VW) l'écho qu'elle avait dans l'original «entraña rosada/entrañas transparentes». La traduction VR enlève à l'image des «entrailles de l'heure» toute sa force brutale qu'atténuait la couleur rose. Si «rose-colored centre» semble relever de l'euphémisme, on se demande pourquoi la deuxième occurrence («entrañas») est rendue par «guts», mot très fort. L'image des «entrailles de l'heure-fruit» est aussi insolite - surréaliste, pourrions-nous dire - en espagnol qu'en anglais, mais lorsque l'original la reprend au vers 338, (comme «entrailles de la chambre-fruit»), le lecteur est déjà familiarisé avec elle et, dans le contexte de l'amour et de la transparence, de floue qu'elle était, elle devient frappante par sa beauté¹⁰². Par contre la reprise de «guts» en VR (v. 463) aura des conséquences néfastes puisque d'une part le sens de l'original n'aura pas été compris (voir ce qu'on en dit page 78), et que d'autre part le mot «guts» aura là des connotations totalement négatives

¹⁰² Rachel Phillips dans l'ouvrage déjà cité, a fait une très intéressante étude de l'importance des mots clés:

The recurrence of specific words calls up in the mind of the reader a series of motifs central to Paz's poetic vision, motifs expressing the most intimate intuitions of which poetry is woven. (p. 84)

et elle explique en particulier l'importance du moment, de «el instante»:

The [...] feeling of a moment mystically filled with a higher meaning reappears time and again in Paz's poetry [...], most obviously in Piedra de sol. (p. 87)

(dans le contexte de la torture). Tournons-nous maintenant vers le traitement que Weinberger fait de «entraña/entrañas». La première occurrence «entraña rosada» est rendue par «fruit». Si Weinberger semble pêcher par excès d'économie en ôtant aux entrailles leur couleur (en même temps qu'il pratique la modulation: «entraña» = «fruit»), il faut dire que la couleur est implicite dans le «cluster of grapes» traduisant le «racimos» du vers précédent. L'analogie avec le fruit sera reprise aux vers 326-27 où, dans OP, c'est cette fois la chambre qui sera comparée à un fruit (el cuarto como un fruto [...], v. 337) et les «entrañas transparentes» du vers précédent seront rendues par «transparent juices». Dans un cas, «entraña» est rendu par «fruit» et dans l'autre «entrañas» est rendu par «juices»: on voit que tout en évitant la traduction directe, Weinberger module en «filant» la métaphore... Il sait quand s'écarter d'un sémantisme strict¹⁰³ pour que texte et lecteur parviennent à se rejoindre.

Larose nous dit qu'au XX^e siècle, «l'efficacité de la communication et le respect de l'original» font partie ensemble des critères de traduction moderne, et que la traduction est perçue comme «totalisante¹⁰⁴», c'est-à-dire

103 Larose écrit:

On pourrait soutenir que tout poème valable doit être traduit sémantiquement. Plus la métaphore est originale, plus elle est décentrée par rapport à sa culture et, par conséquent, plus l'originalité est préservée grâce à la traduction littérale. (Op. cit., note 9, p. 182.)

104 Le mode d'expression textuel, lui-même subordonné au code de la langue [...], dépend de l'intention du traducteur de produire un message [...]. La forme que prendra le message dépendra donc de ces facteurs auxquels s'ajoutent le savoir sur le monde réel et

qu'aujourd'hui plus que jamais, la traduction ne se passe dans le vide, mais qu'elle tient compte de tous les contextes à la fois: l'univers du traducteur (son temps, son lieu, sa pensée, ses rapports avec l'oeuvre à traduire); le contexte de l'original (l'auteur, son temps, son lieu); le contexte créé par le public. On peut aussi considérer le contexte sous deux aspects: le contexte explicite, celui de l'expression de l'énoncé, et le contexte implicite que constituent «toutes les données dont les interlocuteurs doivent tenir compte pour se comprendre¹⁰⁵». Il ne faut pas privilégier le premier par rapport au second, car, comme le dit Cary, «le contexte linguistique ne forme que la matière brute de l'opération (traduisante): c'est le contexte, bien plus complexe, des rapports entre deux cultures, deux modes de pensée et de sensibilité, qui caractérise vraiment la traduction¹⁰⁶». On voit très nettement que la version de Muriel Rukeyser est orientée vers le lecteur, elle cherche sans cesse à clarifier le message (et aboutit parfois à le brouiller) alors que celle d'Eliot Weinberger est orientée vers le texte (respect de l'original). Si comme le dit Steiner, reproduction et recreation «sont les deux pôles entre lesquels oscille le traducteur¹⁰⁷», on peut dire que la démarche de Muriel Rukeyser est orientée presque

l'appréhension qu'a le traducteur de la situation. C'est à ce titre que la traduction constitue une activité totalisante. (Ibid., p. 196.)

105 Larose, ibid., p. 172.

106 Edmond Cary, cité dans Larose, ibid., p. 172.

107 Il définit ainsi l'art du traducteur comme «profondément ambivalent: [s'inscrivant] au centre de tiraillements contraires entre le besoin de reproduire et celui de recréer soi-même.» (George Steiner [1978: 223], cité dans Larose, ibid., p. 37.)

éléments qui l'amène à surtraduire et aussi à commettre des erreurs. Or, l'importance de l'erreur est relative selon qu'elle affecte le contexte restreint (microstructure) ou le contexte élargi (macrostructure et superstructure), selon la terminologie de Larose (voir note 68), et aussi selon sa fréquence. La lecture fragmentée que fait Muriel Rukeyser jointe à une connaissance insuffisante de l'espagnol l'amène à commettre sur le plan du lexique et de la morphologie des erreurs d'interprétation, d'autant plus graves qu'elles changent la tonalité du passage. S'il est vrai que «hermanos» a les deux sens de «frères» et de «frère(s) et soeur(s)», c'est incontestablement le deuxième sens qui prévaut au vers 381-382, lorsqu'il s'agit d'inceste. C'est le sème «enfants nés du même lit» et non celui de «deux garçons» qu'il faut comprendre. Il faut dire à la décharge de Muriel Rukeyser que ce passage abonde en dénnotations sexuelles qui n'ont rien d'ambigu: «amar [...] desnudarse [...] puta [...] esposa [...] castraron [...] amantes [...] incesto [...] enamorados [...] adulterio [...] amores [...] sodomita [...]» (v. 376 à 387). Il n'est que de relire la strophe pour s'apercevoir qu'il y a une gradation importante dans la perversion de l'amour, et c'est cette progression dans le «crime» qui aboutit à créer un contraste étonnant avec la strophe suivante (v. 395 à 407) dans laquelle prévalent les thèmes de chasteté et de transparence. En traduisant donc «hermanos» par «brothers», plutôt que «siblings» comme le fait Weinberger, VR ajoute l'homosexualité à l'inceste et cette surtraduction, en poussant la perversion jusqu'à la caricature, donne presque envie de rire. (Dans l'original, le lecteur ressent un dégoût croissant que vient renforcer le «gargajo» du v. 389 et la «mierda abstracta» qui termine la strophe.) La tonalité du message est complètement changée. Cette lutte pour la première place entre la «fonction informative» et la

«fonction expressive¹⁰⁸» écarte une fois de plus le lecteur du sens profond du message. Si Muriel Rukeyser avait vérifié l'acception de «hermanos» dans un dictionnaire bilingue et unilingue, elle se serait sans doute rendu compte de son erreur, mais trop souvent, le traducteur prend pour acquis sa connaissance de la langue (qui, en réalité, est toujours à parfaire). Sans vouloir être pessimiste (s'il pensait à tout ce qu'il ne connaît pas, le traducteur ne prendrait jamais le risque de traduire!), il devrait pratiquer le doute systématique et prendre aussi pour acquis non seulement son imparfaite connaissance de la langue mais aussi l'insuffisance de ses connaissances encyclopédiques. Ainsi, Muriel Rukeyser aurait pu vérifier la définition de l'inceste dans un ou même plusieurs dictionnaires¹⁰⁹. Tout étant approximatif en traduction,

108 Larose, ibid., p. 82.

109 Comme nous l'avons d'ailleurs fait, pour chercher à cerner s'il y avait bel et bien erreur ainsi que la source de celle-ci. À la décharge de la traductrice, le Diccionario ideológico de la lengua española (1966) de Julio Casares (1966, p. 467) définit l'inceste comme étant un «pecado carnal cometido por parientes dentro de cierto grado», sans préciser le sexe des «parientes». Le Grand Larousse Universel (1989, p. 5511) précise à la fois le degré de parenté et le sexe: «Relations sexuelles entre un père et sa fille, une mère et son fils, un frère et une soeur». Le Petit Robert (1986, p. 978) élargit la définition en ne précisant pas le degré de parenté: «Relations sexuelles entre un homme et une femme parents ou alliés à un degré entraînant la prohibition du mariage», et le Webster's (1986, p. 1141) insiste sur ces «degrees with which marriage is prohibited by law». Or, la définition du «couple» et de la «famille» est actuellement remise en question dans le monde laïc et même dans le clergé (l'exemple le plus frappant étant sans doute celui de l'Église Unie dont les représentants canadiens se sont récemment prononcés sur la reconnaissance - par l'Église même - du couple de personnes du même sexe pouvant officier dans l'Église). Qu'advient-il donc de la définition de l'inceste? Ce qui nous apparaît comme une erreur du point de vue diachronique (c'est-à-dire en nous reportant à l'époque de la publication de l'original et de la

le traducteur doit être particulièrement prudent en ce qui concerne le «transcodage¹¹⁰» de mots apparemment simples. Il doit pratiquer «l'exégèse lexicale¹¹¹» c'est-à-dire établir un «"dialogue herméneutique" intérieur entre lui et le texte original¹¹²». Il doit avoir à l'esprit le contexte global, être conscient de la charge stylistique («tout ce qui se surajoute à la fonction purement dénotative d'un texte¹¹³») et de l'«organicité textuelle¹¹⁴». Ainsi, Muriel Rukeyser ignore le fait que Paz introduit une gradation dans le crime et la perversion: le fait de rendre concomitants inceste et homosexualité, s'il est d'une part épuisant pour le lecteur au plan émotif, donne d'autre part moins d'impact à l'image subséquente de l'homosexuel, - ainsi qu'à la façon dont il est traité par la société -, puisque son «crime» a déjà été commis implicitement par les «two brothers». Pourquoi

traduction VR) pourrait bientôt passer inaperçu (interprétation synchronique), surtout s'il s'agit d'un lecteur qui ne connaît pas l'original. Pour un lecteur plus averti, il s'agira toujours d'une erreur, car l'interprétation de Muriel Rukeyser représente alors un «disparate» sur le plan du message, car il introduit une tonalité différente, trop contemporaine, alors que sa traduction est à bien des endroits «archaïsante» (voir p. 59).

110 C'est le premier palier de maniement du langage selon Delisle, «cette distinction [étant] fondée sur l'hypothèse que "toutes les parties d'un discours ne reçoivent pas le même traitement au cours de la postulation d'une équivalence». (Larose, op. cit., note 9, p. 174.)

111 Deuxième palier de maniement du langage selon Delisle. (Ibid., p. 174.)

112 Delisle, cité dans Larose, ibid., p. 175.

113 Troisième palier de maniement du langage chez Delisle. (Ibid., p. 174.)

114 C'est le quatrième palier de maniement du langage chez Delisle, celui de la «dynamique générale d'un passage» (Cité dans Larose, ibid., p. 177.)

la société ne devrait-elle pas alors leur cracher dessus, tout comme elle le fait sur l'homosexuel? VW, en traduisant par «the incest committed by brother and sister» respecte simplement l'intention de l'original et toute la force du message est conservée.

Nous allons nous pencher sur une autre erreur, certainement plus grave celle-là, car elle ne relève pas de la surtraduction comme dans l'exemple ci-dessus, mais du disparate, c'est-à-dire du «manque d'unité de langue, dans le texte en langue d'arrivée [...], péril majeur pour un traducteur sur le plan littéraire¹¹⁵». Le mot «carajos» du vers 463 est bien un juron et ne peut pas être compris dans sa première acception de «balls» comme le fait VR. (Il s'agit là en fait d'une métonymie, le premier sens de «carajo» étant «pénis»!). Le sens de ce mot est déterminé par son contexte immédiat «los ayes, los silencios» qui se réfèrent à des sons. Dans toute la strophe à partir du vers 460, c'est l'ouïe qui est sollicitée: on ne voit pas (mis à part la «mirada» de Madero, à laquelle, de toute façon, «nadie contestó»), mais on entend: «estertor [...] quejidos [...] los carajos, los ayes, los silencios [...] frases [...] anécdotas [...] retóricos [...] el delirio, el relincho, el ruido oscuro [...] jadeo [...] sonido de huesos machacados [...] boca de espuma [...] profeta [...] grito [...] grito [...] grito», (v. 460 à 473). C'est comme si le lecteur portait un bandeau sur les yeux, de même que la victime sur le cri de laquelle se termine d'ailleurs la strophe: «y el grito de la víctima...» (v.473). Non seulement VR traduit «los carajos» par «the balls», mais elle amplifie sa traduction en ajoutant «the guts», pour que le lecteur ne s'y trompe pas. On peut, il est certain, établir un lien entre les organes génitaux, la torture et les cris et silences (le bourreau et la victime ne sont pas

115 Mounin, cité dans Larose, *ibid.*, p. 73.

loin, aux v. 471-472), mais le message de OP est tellement simple qu'il méritait d'être traduit littéralement en donnant à «carajo» son sens figuré, de «juron», ce que ne manque pas de faire VW: «and the curses, the sighs, the silence» (v. 448). VW conserve de plus l'allitération en [s] avec la reprise du phonème /si/, ce qui accentue la cohésion sémantique du vers. (Nous verrons dans la troisième partie qu'en ce qui concerne la version française de «carajos», la traduction tout en étant un tour très naturel représente une véritable trouvaille.)

La syntaxe d'OP est souvent relâchée - ce qui amène des ambiguïtés dont nous allons donner plusieurs exemples ci-dessous. Dans la traduction communicative (visant donc à réduire cette ambiguïté, selon la définition de Newmark¹¹⁶), le destinataire doit comprendre le message en faisant le moins d'efforts possible. Mais que se passe-t-il lorsque le message est au départ intentionnellement brouillé? Il semble qu'à une connaissance insuffisante de la langue s'ajoute chez Muriel Rukeyser une méconnaissance des intentions de l'auteur. Il n'y a pas cette adéquation dont parle Larose¹¹⁷ entre le but que poursuit l'auteur et celui que poursuit le traducteur. Ainsi, quand Paz écrit:

voy por tu frente como por la luna,
 como la nube por tu pensamiento,
 voy por tu vientre como por tus sueños, (v. 56-58)

le vers 57, encadré par la symétrie des deux autres, est

116 «A communicative translation focuses essentially upon the comprehension response of receptors» alors que «a semantic translation focuses primarily upon the semantic content of the source text». (Newmark, op. cit., note 1, p. vii.)

117 L'exactitude d'une traduction se mesure [...] à l'adéquation entre les objectifs des énonciateurs (l'énonciateur premier - l'auteur - et le réénonciateur - le traducteur) et le produit de la traduction. (Larose, op. cit., note 9, p. 195.)

lui-même dépourvu de verbe et peut ainsi se rapporter autant au v. 56 qu'au v. 58. Le verbe «va» y est bien sûr sous-entendu (como va la nube por tu pensamiento). L'auteur établit donc un parallèle entre ce qu'il fait (voy [...]) et ce que fait le nuage (va [...]), et grâce à cette analogie avec la nature, le lecteur est mieux en mesure de saisir que le poète agit comme le nuage. Cela n'est pas du tout rendu dans VR qui change le sujet du verbe implicite «va» (le nuage) pour «I»:

I go upon your forehead as on the moon,
like cloud I go among your imagining
journey your belly as I journey your dream,

Le «nuage» est ainsi relégué au rang d'objet de comparaison et l'équilibre auquel participent les trois vers de l'original est reporté - est-ce une compensation? - sur le dernier vers avec la répétition de «journey». Muriel Rukeyser introduit de plus une ambiguïté syntaxique en omettant la virgule après «imagining», si bien que ce mot devient normalement lié à «journey» qui se présente au lecteur soit comme complément de «go among» (et que qualifie «imagining»), soit comme verbe ayant un sujet sous-entendu «I». Muriel Rukeyser utilise d'ailleurs à diverses reprises ce procédé qui consiste à sous-entendre le sujet (il semble que son désir de conserver les onze pieds soit la plupart du temps à l'origine de sa décision, de même que lorsqu'elle répète quatre fois «you are» [v. 46-49] pour une occurrence de «eres» [v. 46], que respectera Weinberger [v. 43]). On voit donc que VR introduit des éléments de compensation, mais encore une fois, la pensée si condensée, le jeu de l'abstrait/concret caractéristique de la pensée de Paz se perd dans un dédale de mots. VW par contre reste plus près du texte, tout en maintenant une ambiguïté syntaxique, et ce, fait remarquable, non pas à deux mais à trois niveaux:

I travel your forehead, like the moon,
like the cloud that passes through your thoughts,

I travel your belly, like your dreams, (v. 53-55)
 «like the moon» est en quelque sorte un énoncé «flottant» et la comparaison annoncée par «like» peut porter tout à la fois 1) sur l'élément lexical de l'énoncé précédent, «forehead» (signifiant donc «as if your forehead were the moon»), 2) sur l'énoncé complet «I travel your forehead» (signifiant alors «as the moon does = travels your forehead), et 3) sur l'énoncé qui suit «like the cloud». Il est à noter que l'ambiguïté 1 et 2 se retrouve au dernier vers, et, si elle n'existe pas dans l'original (le «por» mettant explicitement en parallèle «frente» et «luna» puis «vientre» et «sueños», l'habileté de Weinberger consiste à préserver le parallélisme de la forme (v. 53 et 55) «I travel [...] I travel» très chargé sémantiquement. Et même s'il y a perte indéniable du point de vue phonétique («forehead» et «belly» ne se font pas écho comme «frente» et «vientre»), il reste que l'effet sur le lecteur est reproduit car il ne provient pas tant du sémantisme que de la structure. (Et dans ce poème - difficile, nous l'avons déjà dit -, la structure est une sorte de bouée de sauvetage à laquelle le lecteur «actif» est heureux de pouvoir se raccrocher lorsqu'elle passe à sa portée, s'il ne nage pas désespérément vers elle de lui-même¹¹⁸.) Il est à noter que Weinberger procède au vers 54 à une amplification (en ajoutant «that passes») qui confirme le

¹¹⁸ Le thème du voyage nous apparaît être ce que Larose appelle un «sous-structurateur» sinon le «structurateur» du poème:

Le structurateur général se construit [...] dans le texte, grâce aux relations multiples qu'une unité entretient avec son entourage linguistique immédiat (l'intratextuel [...]).
 [Ibid., p. 252.]

Rappelons-nous du «caminar» [de río] qui ouvre le poème (et qui est repris à la fin). Tout ce qui a trait au «déplacement» devra donc recevoir un traitement préférentiel.

sens de l'original «like the cloud that passes through your thoughts,» [alors que l'amplification dans VR («I go») brouille le message en introduisant le sujet «I» («like cloud I go among your imagining»)]. On peut donc vraiment dire que Weinberger lorsqu'il pratique l'amplification le fait à bon escient (sans doute de façon plus consciente, moins intuitive que Muriel Rukeyser). Et, alors que l'ambiguïté chez cette dernière semble forcée, elle naît chez Weinberger d'une utilisation judicieuse des ressources de sa langue: c'est parce qu'il emploie «travel» sans préposition qu'il peut se permettre de ne pas traduire le deuxième «por» des vers 56 et 58, et de garder ainsi un énoncé minimal, comportant juste l'élément de comparaison «like». Encore là, le même parallélisme est conservé dans la structure des vers: «I travel» reproduit deux fois et au même endroit les deux occurrences de «voy», alors qu'en VR, c'est 4 verbes qui se disputent la première place pour le sème du voyage: «I go upon [...] I go among [...] journey [...] I journey».

Un autre exemple d'ambiguïté qui ne nous semble pas introduite à bon escient chez VR nous est donné aux vers 34 à 36:

I go a journey in galleries of sound,
I flow among the resonant presences
going, a blind man passing transparencies,

Or la forme de l'original ne peut pas être moins ambiguë:

voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,

Chaque vers exprime une seule idée et peut donc être considéré comme une unité de traitement (toujours à l'intérieur de l'unité de traitement plus grande qu'est la strophe, et de celle, encore plus grande qu'est le poème). Un élément qui justifie cette assertion est l'utilisation que Paz fait de la virgule (nous verrons plus loin [note 121] que la ponctuation n'est pas fortuite chez lui et

qu'elle correspond à une intention). Il a donc tenu à séparer la forme de ces deux vers (même si «presencias resonantes» et «transparencias» peuvent représenter le même signifié). Pourquoi donc VR pratique-t-elle un enjambement (il y a enjambement puisque la virgule en fin de vers de l'original a disparu), qui a pour conséquence de faire de «going» à la fois un qualifiant de «resonant presences» et une apposition de «a blind man»? Une fois encore, la structure (rythme ternaire dû à la place en début de vers de «voy [...] fluyo [...] voy») n'est pas respectée et une autre est introduite: «I go [...] I flow» pour les deux premiers vers et «going, [...] passing» pour le troisième. Si Weinberger évite la répétition de «voy» au premier et au troisième vers, il conserve par contre cette structure ternaire «I travel [...] I flow [...] I cross» (v. 31 à 33) qui, en s'opposant très nettement au rythme binaire du vers suivant (OP «un reflejo me borra, nazco en otro»; VR «one mirror cancels me, I rise from another»; VW «a reflection erases me, I'm born in another») véhicule une charge affective¹¹⁹.

Le vers 185 nous offre un autre exemple d'ambiguïté syntaxique (notons qu'une fois de plus, l'ambiguïté ne nous est apparue qu'à la lumière des deux versions anglaises qui donnent une interprétation différente):

OP me expulsa su (del instante) follaje delirante,

VR (the moment) lavishes out on me delirious branches,

VW its (the moment) feverish leafing drives me out,
(v.174)

¹¹⁹ Si le rythme binaire et le rythme ternaire «suggèrent le plus souvent un mouvement régulier, une impression de calme, de durée pour un état agréable [...] ou désagréable [...]», le passage de l'un à l'autre «correspond souvent à un changement dans les faits ou les sentiments». Henri Bénac, Guide des idées littéraires, France: Hachette, 1988, p. 449.

L'erreur de Muriel Rukeyser est d'avoir compris «follaje delirante» comme étant le complément d'objet direct de «expulsa» (alors qu'il en est le sujet) et d'avoir mal interprété la vectorialité¹²⁰ de «expulsa» (qui indique un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur [«drives me out» VW] et non de l'extérieur vers l'intérieur [«lavishes out on me» VR], l'intérieur étant l'être lui-même et l'extérieur tout ce qui l'entoure). Comme aux vers 380 à 389, Muriel Rukeyser n'a pas tenu compte du contexte global et de la progression de l'idée centrale si bien exprimée cependant au vers précédent: «(el instante) crece dentro de mí, me ocupa todo,». Il n'y a donc plus de place pour l'être en dedans de lui-même et il est poussé hors de ses propres limites physiques par cette végétation qui l'a tout envahi, alors que Muriel Rukeyser fait retomber le feuillage sur lui. Il y a donc d'une part un manque de logique (comment en effet le feuillage qui se trouve à l'intérieur de l'être peut-il retomber sur lui?) et d'autre part une grave perte d'effet puisqu'il n'y a pas de poussée vitale vers l'extérieur. L'être est rempli mais ne déborde pas de ses limites (on pourrait même penser qu'il étouffe!) et tout se passe pour ainsi dire en circuit fermé (comparons aussi «the thoughts flying within me are its birds» [VR v. 186; c'est nous qui soulignons] avec «my thoughts are nothing more than its birds» [VW v. 175], où les pensées, étant des oiseaux, sont situées à l'extérieur, près de la tête-feuillage). On voit de nouveau l'erreur qu'il y a à considérer les vers comme des unités de traitement détachées, alors que c'est la strophe tout entière qui est porteuse du sens.

L'ambiguïté, nous l'avons vu, est bien souvent intentionnelle. Il n'en est sans doute pas de meilleur exemple que les vers 195 à 198:

¹²⁰ Nous avons déjà mentionné l'aspect à la note 66.

frente a la tarde de salitre y piedra
 armada de navajas invisibles
 una roja escritura indescifrable
 escribes en mi piel [...]

où l'absence totale de ponctuation et l'homophonie de «armada» aboutissent à des énoncés totalement différents en traduction:

VR facing an afternoon, stone and saltpeter,
 an enormous fleet of invisible razors,
 you write a red and indecipherable
 writing upon my skin [...]

VW in an afternoon of stone and saltpeter,
 armed with invisible razors you write
 in red illegible script on my skin, (v. 183-5)

Nous pensons que Paz a voulu cette ambiguïté syntaxique (en supprimant toute virgule¹²¹). Mais on peut se demander s'il a vraiment voulu l'ambiguïté lexicale qui fait de «armada» en VR un substantif «fleet» inséré dans un énoncé «flottant» et en VW un participe «armed» ayant indubitablement pour sujet le «you» situé presque en fin de vers. Il est à noter que les traducteurs ont tous deux introduit une ponctuation: dans le cas de Muriel Rukeyser, à la fin des deux premiers vers - ce qui fait de «an enormous fleet of invisible razors» une apposition (mais apposition à quoi, vu que le segment précédent «stone and saltpeter» est déjà apposé à «afternoon»?); dans le cas de Weinberger, uniquement à la fin du premier vers - ce qui contribue à créer une cohésion sémantique aux vers 184 et 185, que confirme le segment suivant: «and the wounds [...]» du vers 186¹²². En effet, «armada» acquiert son

¹²¹ Souvenons-nous de ce qu'écrivait Paz à propos de sa traduction du poème «La tzigane» d'Apollinaire (voir note 94).

¹²² Pour prouver combien la lecture de ce passage peut donner lieu à des interprétations multiples, notons, avant même d'arriver à la troisième partie, que Benjamin Péret a, lui aussi, ressenti le besoin de structurer ces vers du point de vue syntaxique en introduisant une virgule, mais,

sens en cours de lecture (les mots et segments «armada [...] navajas [...] roja escritura [...] escribes en mi piel [...] heridas» entrant facilement tous à la fois dans le même champ sémantique et la même référence situationnelle¹²³. Le mot «armada» avec le sens de «fleet» semble s'être imposé d'emblée à Muriel Rukeyser plutôt comme une interférence lexicale¹²⁴ (il y a tout à parier que le mot «armada» lu ou entendu hors contexte par un Français évoquerait pour ce dernier l'Invincible Armada). Si, à la rigueur, on peut considérer l'interprétation de Muriel Rukeyser valable - puisque Paz sollicite vraiment les interprétations multiples -, on ne peut guère être d'accord avec le surcroît de subjectivité dont elle investit son texte en traduisant «armada» par «enormous fleet», une «armada = fleet» étant déjà composée de plusieurs - sinon de nombreux - bateaux. Cette redondance, encore une fois, rend le message opaque en l'alourdissant. C'est certainement le même phénomène d'interférence qui lui fait confondre «llama» et «llamada»:

OP [...] son un solo rostro
los sucesivos rostros de la llama, (v. 146-7)

dans son cas, à la fin du deuxième vers, ce qui crée un rapport nouveau entre les mots:

devant le soir de salpêtre et de pierre
armé d'invisibles couteaux, (v. 195-6)

123 Comme le dit Maurice Pergnier,

La constitution du champ est [...] chose éminemment subjective et fonction de l'expérience traduisante. (Les fondements sociolinguistiques de la traduction, Paris: Diffusion Librairie Honoré Champion, 1980 (2^e édition), p. 238.)

124 Nous appelons [...] interférences tous les choix lexicaux et grammaticaux qui sont guidés par la forme du signifié original, et non par la simple adéquation au sens du message traduit. (Maurice Pergnier, ibid., p. 453.)

VR [...] they are all one face
the procession of faces of this calling,

(la traduction de Weinberger sera proche de l'original: «[...] all the faces / that appear in the flames are a single face,» [v. 138-9]. Si l'erreur n'est pas si grave en soi - car l'énoncé de Paz est de toute façon étrange -, le remplacement du sens de la vue (llama) par celui de l'ouïe (llamada) produit un effet beaucoup plus diffus. La «llama» éclaire le poème alors que le «calling» introduit un bruit supplémentaire. Cette erreur est un exemple typique d'interférence lexicale et est une autre preuve de l'insuffisance dont témoigne Muriel Rukeyser dans la connaissance de l'espagnol.

Au vers 294, ce sera une méconnaissance de la syntaxe en particulier qui sera responsable de l'erreur. Pour en comprendre l'origine, il faut citer tout le début de la strophe:

Madrid, 1937,
en la Plaza del Angel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijos,
después sonó la alarma y hubo gritos,
casas arrodilladas en el polvo,
torres hendidas, frentes escupidas
y el huracán de los motores, fijo: (v. 288-94)

VR Madrid, nineteen hundred and thirty-seven,
on the Plaza del Angel seeing the women
doing their sewing and singing with their sons,
and then the shriek of the siren and their shriek,
houses brought down and crawling in the dust,
the towers cloven, the faces running spittle
and the hurricane of engines, I hold static:

Bien que lexicalement, «fijo» puisse être traduit par «I hold static», cela n'a pas de sens dans cette strophe où l'original décrit des événements, de l'extérieur, c'est-à-dire sans qu'un sujet n'intervienne. «Fijo» est, bien sûr,

un adjectif détaché¹²⁵, se rapportant à «huracán». Weinberger conservera le sème de fixité et de permanence tout en effectuant une habile transposition,

VW and the hurricane drone of the engines: (v. 280)
l'adjectif «fijo» étant traduit par le substantif «drone» que vient qualifier «hurricane».

Il reste un autre genre d'erreur à traiter, que l'on pourrait croire due à une erreur typographique dans l'original, mais qui est en fait due à une interférence:

OP tu silencio dé paz al pensamiento (v. 544)

VR your silence of peace to the intellectual act

Nous ne savons de quelle édition s'est servie Muriel Rukeyser lorsqu'elle a traduit Piedra de sol. Peut-être que le «de» de ce vers ne portait pas d'accent et qu'il a été corrigé par la suite (nous avons noté au v. 346 la graphie «escorpion» plutôt qu'«escorpión» dans l'original de la version bilingue de Muriel Rukeyser¹²⁶). Reste que, dans le texte imprimé de cette version, le verbe «dé» est bel et bien écrit avec un accent. À la lumière des autres erreurs qui révèlent une insuffisance dans la connaissance

125 Malblanc a fait ressortir que

l'adjectif détaché espagnol a un aspect fortement adverbial et qu'il est une tournure qui se distingue comme un trait caractéristique de l'espagnol. (André Malblanc, Les Recherches sur la fréquence et la valeur des parties du discours en anglais, français et espagnol, Paris: Librairie Marcel Didier, 1961, pp. 87-88.)

126 Il convient également de mentionner ici que la version de Weinberger n'est pas exempte d'erreurs typographiques: dans les vers de Gérard de Nerval composant l'épigraphe de Sunstone, le deuxième mot est écrit «trezième»; la marque du pluriel est absente du déterminant «la_ transparencias» (v. 36), et on trouve au vers 165 la graphie «theatened» (alors même que le mot est repris correctement dans la même première position sur la ligne, au vers suivant).

de la langue, on peut penser que la forme impérative du verbe «dar» relativement peu utilisée ne s'est pas imposée à l'esprit de la traductrice, et que le syntagme simple et, finalement, logique «silencio de paz» a prévalu. La traductrice n'a pas vu que l'exhortation suivait son cours, et a fait des vers 544 et 545 un énoncé qui n'est pas raccordé à ce qui le précède et qui déroute le lecteur. Weinberger, lui, a traduit fidèlement et sémantiquement:

VW and let your silence bring peace to thought
(v. 526)

Nous avons vu que le thème du voyage était un des structurateurs du poème et qu'il fallait absolument en tenir compte. Il en est de même du thème du temps. Dans un présent qui semble éternel, il y a peu de place pour le passé et l'avenir qui s'enchaînent perpétuellement dans la spirale d'une vis sans fin. Pour cette raison, lorsque Paz emploie un temps autre que le présent, cette variation - qui souvent ne correspond pas à une servitude de la langue - est chargée de valeur affective. Nous avons déjà dit que c'est peut-être dans la poésie que l'écrivain fait le plus violence à sa langue. Il ne veut pas forcément être compris mais plutôt «interprété», ce qui fait que la traduction la plus naturelle ne sera pas forcément la plus adéquate puisque l'original ne se lit pas lui-même de façon naturelle. Pour la traduction poétique sans doute plus que pour une autre, il importe de très bien connaître la langue de départ - en tout cas aussi bien que la langue d'arrivée - pour déterminer les écarts dans la LD et les reproduire en LA.

Le traducteur doit aussi tenir compte, nous l'avons vu, des ambiguïtés de l'original mais aussi de ses contradictions. Le vers 192, en marquant la première occurrence du prétérit parfait simple exprime aussi de façon extrêmement concise l'idée du temps telle que la conçoit Paz. Les catégories «logiques» du passé, présent

et futur sont abolies, ce qui rejoint la conception surréaliste du temps¹²⁷. Le vers «lo que pasó no fue pero está siendo» est sans doute un des plus difficiles à traduire dans Piedra de sol, car il contient une énorme contradiction entre le contenu linguistique formel du message et son contenu sémantique: la logique de la forme s'oppose à l'illogisme de l'argument. Pour un être qui raisonne, le passé ne peut pas en effet être à la fois présent et futur, mais cela peut l'être pour quelqu'un qui «dé-raisonne». Si l'énoncé de Paz est aussi synthétique, cela est dû en bonne part il faut le dire, à la syntaxe espagnole où le verbe, pouvant se passer du sujet pronom porte seul la charge sémantique. Disons tout d'abord que la traduction VR «the past is not the past but it is here now», ne rend pas l'original mais que nous ne blâmons pas la traductrice. Ce vers, nous l'avons compris - disons que nous avons eu l'impression de mieux le comprendre - à la lecture des autres versions et des exemples fournis par Valentín García Yebra¹²⁸, qui traitent de l'opposition ser/estar dans le cadre de la voix passive: «está siendo» exprimerait donc un état, mais cette forme fait concurrence à la forme progressive exprimant le déroulement d'une

127 Breton lui-même offre des catégories d'images surréalistes dont l'une est la contradiction. Que l'on compare les vers 192-3 de Paz

lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece:

avec ceux de Breton

Les rideaux qui n'ont jamais été levés
Flottent aux fenêtres des maisons qu'on construira.
(Cité dans Anna Balakian, «The Surrealist Image»,
The Romanic Review, 44, (1953), p. 278.)

128 Valentín García Yebra, op. cit., note 52, tome 1
(p. 233-34.)

action ou d'un état. On a l'impression que l'énoncé «it is here now» répondrait à la question «Où est le passé maintenant?» et qu'il insiste exclusivement sur l'aspect spatial. Le passage insensible du temps qui abolit toute limite et défie la logique cartésienne est contredit dans VR où la logique et l'argumentation deviennent prépondérantes. En introduisant «now» surtout à côté de «here», VR place le temps comme un objet qui se prête à l'étude, alors qu'il était insaisissable, évanescant en OP. VW utilise la forme progressive «it is still passing by» (v. 181), insistant sur la progression en ajoutant «still». Il est à noter que «está siendo» représente la première (et unique) occurrence du présent continu. Si, comme le fait remarquer Yebra, son usage est beaucoup plus restreint en espagnol qu'en anglais¹²⁹, le fait que Paz l'utilise aussi peu est une caractéristique stylistique dont il faut absolument tenir compte. VR en n'utilisant pas la forme progressive arrête la progression du temps et fait d'une action permanente une action momentanée. Chez Paz, les vers 192-4 doivent en fait se lire d'un trait:

lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece:

Ces trois vers constituent un énoncé continu, sans virgule qui débouche sur une pause (:) et l'adverbe «silenciosamente» donne au verbe descriptif «desemboca» son aspect affectif, aspect renforcé par le fait que le vers qui le contient est constitué de trois mots alors que le précédent où le passé s'écoule dans le présent est constitué de 8 mots: le passage s'opère «silenciosamente», car la charge sémantique est discrète. Si 17 mots suffisent à Paz pour exprimer cette contradiction qui - rappelons-le - défie toute logique, il en faut 25 à Muriel Rukeyser:

¹²⁹ Ibid., p. 143.

the past is not the past, but it is here, now,
and in the silence of the present, it fills
into another moment which vanishes:

contre 17 à Weinberger:

the past is not past, it is still passing by,
flowing silently into the next vanishing moment:
(v. 181-182)

On voit donc que l'énoncé de VR est très dilué alors que celui de VW est aussi condensé sinon plus que l'original et tient sur seulement deux vers. Ce que Paz veut nous faire comprendre affectivement «lo que pasó no fue» est rendu descriptivement en VR. Le deuxième déictique «the» dans «the past is not the past» montre la chose (the past) et l'énoncé se contredit de façon trop catégorique par rapport à l'original. En effet, comment le passé peut-il ne pas être «le passé»? Si quelque chose existe, on ne peut nier son existence. Ce que Paz veut dire, c'est que le passé n'est pas «chose du passé», que le temps n'est pas divisé tel qu'on le croit, que son passage s'opère pour ainsi dire à notre insu. VR tente d'expliquer cette contradiction mais le lecteur a peine à pénétrer sa logique encombrée de trop de mots. La deuxième partie du vers «but it is here, now» ramène un passé inexistant en un lieu, et elle semble d'autre part superflue car l'image très belle du «silence of the present» aurait suffi à suggérer la transition imperceptible du passé au futur. Le respect de la métrique que Muriel Rukeyser s'est imposé apparaît ici plus que jamais comme un maître implacable. La beauté du vers espagnol tient en grande partie à sa structure. Le sujet de «está siendo», implicite en espagnol (lo que pasó), est repris en VR (it) et la charnière «pero» qui oppose en espagnol «no fue» et «está siendo» - termes que l'on pourrait qualifier de parallèles - , oppose en anglais des termes qui ne le sont pas «not the past» et «is here, now». Dans VW, ce parallélisme syntaxique est conservé, «not past» s'opposant à «still passing by», et le traducteur va

encore plus loin dans la concision de l'énoncé en remplaçant la charnière «pero» par une simple virgule - qui a bien sûr valeur d'opposition. Le texte de Weinberger fonctionne comme celui de Paz car plutôt que de dire ce qu'est le passé, de le décrire comme le fait VR, VW décrit ce qu'il fait, comme Paz: «is not past» et «is (still) passing by» sont donc des énoncés parallèles qui introduisent un équilibre on ne peut plus nécessaire. La logique de l'insaissible est en partie rétablie, le lecteur émergeant toutefois de cette lecture avec une version du temps bouleversée.

Le verbe «flowing into» (VW) nous semble mieux convenir que «fills into» (VR) car étant plus vectoriel et moins intensif et perfectif¹³⁰ que «fills into», il s'inscrit mieux dans la spirale du temps dont nous avons parlé; «fills into» est ici trop technique et ne donne pas - est-ce la proximité de l'énoncé figé «it is here, now»?- l'idée d'un mouvement continu. Le verbe «flows into» nous semble aussi mieux aller avec «desemboca», car le sème de «passage» permanent y est plus évident que dans «fills into» où se font concurrence les sèmes de «passage» et de «remplissage». VW s'est donc servi à bon escient de la forme progressive là même où l'utilisait OP. Si VR emploie abondamment cette forme progressive (23 occurrences dans VR, contre 18 dans VW), usage qui correspondrait au génie de la langue anglaise (ce qui ne marque pas d'écart par rapport à son utilisation dans l'original de Paz), il faut mentionner que VR ne l'emploie pas à certains endroits où cela aurait pourtant semblé approprié, comme dans le cas

¹³⁰ L'aspect vectoriel est un des aspects intellectuels du verbe, celui des mots ayant une orientation déterminée. L'aspect intensif (aspect affectif) insiste sur le haut degré d'intensité de l'action, alors que l'aspect perfectif (aspect intellectuel) indique que l'action est achevée. (Vinay et Darbelnet, op. cit., note 30, pp. 75-86.)

de «it is here, now» (représentant un énoncé «figé» par rapport à VW «it is still passing by» où s'exprime le mouvement dans son déroulement même). D'autres éléments chez VW accentuent encore le sème de passage: le choix de «next» pour qualifier «moment» est plus précis que le «another» de VR, et la forme progressive en «ing» de «passing» et «flowing» retentit morphologiquement et sémantiquement dans «vanishing», alors que «which vanishes» a un aspect ponctuel¹³¹.

Piedra de sol fait sans cesse référence au temps qui passe (et qui revient sur lui-même, comme le représente le calendrier aztèque). C'est seulement au vers 34 qu'apparaît le premier verbe «voy» répété maintes fois dans le poème et qui reprend le leitmotif du voyage. Ce verbe à l'indicatif présent ne se réfère pas à une action précise, mais à un acte qui dure dans le présent. C'est une sorte de présent éternel («voy por tu cuerpo») qui côtoie le présent descriptif («tu vientre es una plaza soleada»). Les vers 61 et 62 montrent bien que ce présent est duratif, «atemporel»:

toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho [...]

ainsi que le vers 91 «[...] cae el día, cae el año» et surtout le vers 95 «piso días [...]». Ce présent fait que le lecteur est plongé dans l'histoire, dans l'action, et devient participant au moment où il parcourt le poème. La transition du présent au passé commence à s'opérer au vers 98 «busco una fecha viva como un pájaro». On remonte le temps et, au vers 101, on est plongé dans un monde différent avec l'imparfait descriptif et affectif¹³²: «la

¹³¹ L'aspect ponctuel (aspect intellectuel) caractérise une action qui ne dure pas, qui cesse dès qu'elle a commencé. (Ibid., p. 77.)

¹³² Pour l'aspect verbal, voir Vinay et Darbelnet, ibid., pp. 144-51.)

hora maduraba sus racimos». Il est à remarquer que Paz utilise l'imparfait autant pour décrire une action qui dure dans le passé (maduraban) que pour décrire une action qui ne dure pas (salían v. 102) ou qui dure un peu plus (se esparcían v. 103). Il transpose l'intemporalité du présent dans le passé: l'effet sur le lecteur est curieux car on a l'impression de regarder un tableau, qui représente un événement, mais ce tableau est animé et les verbes de mouvement «salían [...] se esparcían, caminaba» qui devraient exprimer une action ponctuelle expriment une action qui dure dans le souvenir du poète. (Mentionnons ici que la ponctuation (:)) qui termine le vers 100 a valeur sémantique beaucoup plus que syntaxique, comme c'est le cas pour les deux points après «fijo» au vers 294). La traduction VR ignore cette transition du présent au passé. Si «ripening» peut traduire «maduraba», on accepte par contre difficilement que la notion de passé des vers 102 à 107 ne soit pas conservée «bursts [...] emerge [...] scatter [...] girdles [...]». VW respecte cette transition «ripened [...] spilled out [...] was [...] walked [...] encircled [...] dressed» (v. 96 à 101). Le même phénomène se produit à la fin du poème (présent et passé composé en VR et prétérit et plus-que-parfait en VW). [C'est nous qui soulignons.]

VR the moment scatters in many things,
 I have slept the dreams of the stone that never
dreams
 [...]
have heard the singing of my imprisoned blood,
 with a premonition of light the sea sang,
 and one by one the barriers give way,
 all of the gates have fallen to decay,
 the sun has forced an entrance through my forehead,
has opened my eyelids at last that were kept closed,
unfastened my being from its swaddling clothes,
has rooted me out of my self, and separated
 [...]
 and the magic of reflections resurrects
 (v. 572-84)

VW as each moment was dropping into another
I dreamt the dreams of dreamless stones,
 [...]

 I heard my blood, singing in its prison,
 and the sea sang with the murmur of light,
 one by one the walls gave way,
 all the doors were broken down,
 and the sun came bursting through my forehead,
 it tore apart my closed lids,
cut loose my being from its wrappers,
 and pulled me out of myself to wake me
 [...].
 and the sun's magic of mirrors revived
 (v. 554-66)

L'emploi des temps semble plus logique en VW où le présent, de même que dans l'original, est complètement exclu. Le prétérit marque que l'action est terminée et exprime une distanciation par rapport à l'événement. Le lecteur a réellement l'impression qu'on lui raconte un rêve. Le présent (surtout dans «resurrects») semble trop terminatif et ramène la situation sur un plan prosaïque. Le «revivia» de l'original a un aspect duratif annonçant l'aboutissement - ou le recommencement ? - du poème: «un caminar de río que [...] llega siempre:»

Un autre exemple du fait que VR privilégie la valeur descriptive par rapport à la valeur affective contrairement à VW, nous est donné aux vers 249 à 250:

OP - o es al revés: caer en esos ojos
 es volver a la vida verdadera?,

VR - is it the opposite? is falling in those eyes
 the way back to the true and central life?

VW - or what if that fall into those eyes
 were the way back to true life? (v. 237-8)

Weinberger n'hésite pas à poser la question autrement que dans l'original en procédant par économie: «es al revés» - qui est en fait redondant puisque l'énoncé suivant exprime déjà le contraire du précédent - disparaît au profit de «or what if» et l'emploi du subjonctif «were», assez rare en anglais, insiste sur l'importance et la profondeur de la question.

On pourrait donc dire pour conclure cette deuxième partie que si la version de Muriel Rukeyser a, à une époque, été considérée comme la version anglaise «classique» de Piedra de sol (voir note 26), la traductrice s'en est bien souvent écartée de l'esprit dans sa tentative forcée de traduire la lettre et de rejoindre le public, d'entrer en communication avec lui. La version d'Eliot Weinberger témoigne d'une démarche inverse: sa traduction, plutôt sémantique, vise - et parvient - à travers la lettre, à retrouver l'esprit. Nous allons voir dans la troisième partie que celle de Benjamin Péret, qui est pourtant contemporaine de celle de Muriel Rukeyser (toutes deux datent de 1962), aura, 25 ans avant la traduction de Weinberger, réussi à préserver l'esprit tout en conservant la lettre.

TROISIÈME PARTIE

PIEDRA DE SOL - PIERRE DE SOLEIL - VW SUNSTONE

Qui dit lecture multiple (c'est-à-dire une relecture par la même personne) dit lecture plurielle (c'est-à-dire une interprétation chaque fois différente, enrichie par la relecture), et nous avons pu vérifier sur nous-même la vérité de cette assertion. D'étrange qu'il était au départ, le poème nous est devenu graduellement plus familier, chaque version jetant sur l'original et l'une sur l'autre un éclairage différent, chaque relecture, chaque «situation nouvelle¹³³» nous faisant progresser dans la compréhension du poème. Ainsi, au cours de nos recherches en vue de mieux cerner le mythe et le mystère de cette «Pierre de soleil», ce fameux calendrier aztèque, nous avons appris que les épines d'agave étaient utilisées par les Aztèques lors de pratiques religieuses (et aussi dans leur mythologie) pour l'autosacrificel¹³⁴. Les vers 451-452 «[...] Moctezuma / en el lecho de espinas de su

133 Vinay et Darbelnet le disent bien:

[...] l'interprétation correcte de la situation est fonction, en dernier ressort, des connaissances métalinguistiques qui dominent le comportement social de chacun de nous. (Ibid., p. 159.)

134 Voir ce que dit Alfonso Caso (El Pueblo del sol, México: Lecturas Mexicanas, 1983):

[...] las espinas de maguey teñidas con la sangre de su [un dios] sacrificio. (p. 29)

[...] el auto sacrificio que consiste en sacarse sangre de las orejas y otras partes del cuerpo, punzándolas con las espinas de maguey [...]. (p. 34)

insomnio,» ont alors perdu leur «signification¹³⁵» lexicale, plus ou moins en rapport avec la culture source et la culture cible (les mots «espina» «insomnia» n'étant pas sans évoquer la couronne d'épines du Christ et son martyr nocturne), pour s'investir de «sens», au sein de leur contexte. Même si la vérité historique n'est pas respectée (nous savons que Moctezuma n'est pas mort empalé sur des agaves mais lapidé par son propre peuple¹³⁶), ces vers ont désormais une toute autre résonance et leur pouvoir évocateur amplifie celui des vers avoisinants, tout en nous rapprochant, nous lectrice, de la culture source.

Nous avons pu vérifier à d'autres endroits que la lecture multiple n'est jamais la même - qu'elle s'effectue dans une même langue ou dans des langues différentes - et nous montrerons d'abord comment le vécu du lecteur intervient à la croisée de la signification et de la désignation. Nous avons déjà mentionné qu'Octavio Paz avait très souvent recours à l'énumération; ce procédé n'a pas autant pour but de fournir de l'information que de créer une sorte de magie incantatoire¹³⁷. C'est dire que les mots perdent de leur poids et qu'on les lit d'une certaine façon détachés du contexte. Ils ont une

135 Ce que Pergnier appelle la «valeur structurale», par opposition à la «valeur contextuelle» ou «désignation». (Op. cit., note 123, p. 221.)

136 Voir le récit de Bernal Díaz del Castillo dans Literatura hispanoamericana (Antología e introducción histórica), New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970, tome 1, p. 43.)

137 Voir ce que dit Rachel Phillips au sujet du rythme soutenu grâce à l'hendécasyllabe:

Since the ear becomes accustomed to the predictable quality of the hendecasyllable, the thematic content of the poem achieves a limited but dramatic independence in keeping with the spiritual pilgrimage of the poet-narrator. (Op. cit., note 45, p. 23.)

signification «flottante». Mais le lecteur - qui est constamment en quête de sens (sinon il écouterait de la musique!) - cherche à leur donner une signification dans le contexte du poème et, si cela n'est pas possible, dans son contexte personnel (où très souvent la poésie trouve un écho). Et c'est ainsi que «la espina diminuta y mortal / que da penas inmortales» des vers 128-129 est entrée douleureusement dans notre vie: ces vers nous sont devenus presque insupportables à lire au moment où notre fille a été diagnostiquée comme étant allergique à une substance inconnue. La «espiná diminuta y mortal / que da penas inmortales» est alors sortie de son contexte (le poème) pour devenir la seringue auto-injectable qui représente le salut en cas de crise. Rapprochement du texte source et de la vie personnelle du lecteur. Il nous est désormais impossible de lire ces vers sans qu'interfère le souvenir de l'émotion qu'ils ont suscités en nous ce jour particulier du diagnostic.

Un autre aspect des changements qui sont introduits dans la compréhension du texte par la lecture multiple nous est donné par l'opposition du texte écrit et du texte lu, parlé, entendu. Ainsi «sur mes os tu fais la pluie», du v. 65 (nous y revenons plus loin), nous est un jour apparu comme pouvant signifier «sur mes eaux tu fais la pluie» qui est en fait presque plus joli et plus près du texte source, car ce dernier ne suggère pas d'opposition entre os/chair. Or, dans cette strophe (v. 59 à 66), tout baigne dans un monde liquide et végétal, le climat est saturé d'humidité (7 mots contiennent le sème de «liquidité»: agua [...] llueves [...] agua [...] agua [...] llueves [...] agua [...] líquido), et, le corps humain étant constitué à 95 p. cent d'eau, la proximité du mot «pluie» donne à «os/eaux» son caractère polysémique. La lecture du texte qui nous fait maintenant percevoir les deux sens à la fois, se trouve enrichie et nous amène à rechercher les différents

sens contenus dans le texte. C'est la lecture «par concaténation» dont parle Larose¹³⁸. Ainsi, lors d'une nouvelle (et éternelle) relecture, «l'espace en la ceignant [...]» (du vers 107) a pris un autre sens. Le contexte linguistique «entrailles roses» du vers 103 et la «peau [...] transparente» du vers 108 nous ont fait entrevoir l'homophone de ceindre dans sa forme participiale «ceignant», comme la forme participiale du verbe «saigner» (comme dans «saigner un animal» et non plus «ceindre»). Le verbe «ceindre» tout empreint de poésie et de délicatesse était devenu prosaïque et semblait véritablement «écorcher» le sens. Le choix du mot semble avoir été dicté pour Péret par la ressemblance avec l'espagnol. On pourrait donc parler ici d'une interférence lexicale, car on note de plus un écart entre «ceñir» et «ceindre», du point de vue de la langue: en espagnol, le verbe fait partie du vocabulaire courant (les sèmes de serrer et d'entourer se faisant concurrence au point qu'il signifie aussi «coller au corps», «mouler», «restreindre»), alors qu'en français, il appartient à la langue littéraire et le sème principal est uniquement celui de porter (un vêtement, un bandeau, etc.), d'être recouvert, entouré par lui.

De même pour les vers 367-8:

OP [...] brotan alas
en las espaldas del esclavo, [...]

VP [...] des ailes
croissent sur les épaules de l'esclave, [...]

À la énième lecture s'est révélée l'association mémorielle entre les quasi-homophones «croissent» et «croassent».

¹³⁸ Larose insiste sur cette «notion de lecture plurielle par le même individu, de mouvements répétés de balayage textuel en dents de scie qui révéleront le sens d'un texte, de va-et-vient constant du lecteur entre texte-interprétant-intertexte, qui enrichit à chaque lecture la compréhension qu'il a du texte à interpréter ou à traduire [...]». (*Op. cit.*, note 9, p. 136.)

Alors qu'en espagnol, «alas» retentit en «espaldas», c'est-à-dire qu'encore une fois, le fond et la forme se superposent jusqu'à se confondre (car les «alas» sont contenues phonétiquement et sémantiquement dans les «espaldas»), en français le mot «croissent» à proximité des «ailes» évoque presque inmanquablement pour un lecteur francophone le cri du corbeau et ainsi l'oiseau noir, de mauvais augure. La libération de l'esclave manifestée dans l'original semble bien compromise.

Si les images que crée Paz sont souvent bizarres, il ne faut pas oublier qu'il est le plus important représentant mexicain du surréalisme et que le but de la poésie surréaliste était de simuler un état démentiel et d'abolir les différences entre ce qui est normal et ce qui ne l'est pas. D'autre part - c'est André Breton qui l'a dit - le Mexique est le pays surréaliste par excellence, ce qui signifie que le fossé entre le normal et l'anormal n'y existe pas ou y existe à un degré moindre que dans le pays de naissance du surréalisme. La poésie de Paz reflète cette surréalité où se côtoient le normal et l'anormal. Très souvent, Péret traduira littéralement. Ainsi, quand Paz écrit aux vers 313-4 «[...] el cuarto claro / que visitan las ramas del durazno», il faut le comprendre et le traduire textuellement car il a effectivement vécu, enfant, dans une demeure qui n'était pas entretenue et dont les pièces étaient envahies par la végétation¹³⁹. Un traducteur ayant de la peine à accepter l'insolite de la situation, cherchera à la «rétablir». Weinberger traduira habilement par une modulation «[...] the sunlit room / whose only guest is the branches of a peach» qui, pour être intéressante (car elle préserve la notion de «personnification»: la chambre est une entité vivante, qui

¹³⁹ Ideas «Love against time: the poetry and politics of Octavio Paz», programme diffusé sur les ondes de Radio-Canada les 6, 13 et 20 avril 1988.

reçoit des visiteurs), s'éloigne tout de même de l'original dans lequel c'est l'arbre, le pêcher, qui est personnifié - ce qui poursuit la métaphore de l'arbre-temps. En français encore (est-ce dû au génie de la langue ou à celui du poète?), la traduction est littérale: «[...] la chambre claire / que visitent les branches du pêcher».

Ces situations insolites et l'étrangeté d'un grand nombre d'images qui semblent ne pas relever d'universaux incitent donc à des interprétations différentes. En dépit - nous l'avons vu au chapitre I - d'erreurs flagrantes (confusion de «pareja» et de «paraje» et de coquilles) et de certaines erreurs d'interprétation, les différentes versions offraient des passages - surtout là où la syntaxe de l'original est ambiguë - acceptables à divers degrés, et ce sont ces passages qui se prêtent peut-être à l'étude la plus intéressante, car ils permettent de jeter sur l'oeuvre originale non pas un mais plusieurs regards simultanés. C'est là où le texte est polysémique, soit dans ses unités minimales, soit dans ses phrases, que la traduction multiple a son rôle à jouer. Et polysémique, le texte l'est, d'une part, grâce au choix des mots, dont beaucoup relèvent du générique comme nous l'avons vu, et d'autre part, grâce à la quasi-absence de ponctuation. Celle-ci se limite en fait à quelques points-virgules et deux points, et à plusieurs virgules que certaines traductions ignorent ou déplacent: si l'on peut voir la strophe comme l'unité minimale, il y a à l'intérieur de celle-ci bien du «jeu» dans les éléments qui la composent. Le poème est comme un puzzle, dont divers morceaux (strophes) existent en plusieurs dimensions. La traduction (qui est la reconstitution du puzzle) doit ainsi choisir entre plusieurs pièces dont la taille convient mais dont l'image s'harmonisera plus ou moins bien avec l'image environnante. La ponctuation, dans les rares cas où elle est présente, est très chargée sémantiquement. Prenons

comme exemple le signe deux points [:] clôturant le vers 294 «y el huracán de los motores, fijo:». Péret et Weinberger l'ont conservé dans la même position. Il a à la fois valeur de séparation et de transition; transition d'un monde à l'autre: d'un côté la guerre, la mort, de l'autre l'amour, la vie. Il est la barrière mince et discrète qui relie ces deux mondes. (Nous avons vu que Muriel Rukeyser introduisait un «voyeur» en faisant intervenir un sujet «I» qui fait l'action de «voir» («I hold static»). Or ce que fait Paz en décrivant simplement la scène, de l'extérieur, c'est universaliser la réaction des lecteurs en les rendant tous témoins au même degré de ce qui se passe.

Nous allons donc confronter la version française de Benjamin Péret et celle, anglaise, d'Eliot Weinberger en faisant tout d'abord un relevé des erreurs, puis en les comparant du point de vue de la langue (en partant de l'hypothèse que le français, plus proche de l'espagnol, serait un véhicule supérieur pour le transfert du message). Notons d'abord que dès la première lecture des deux versions, nous avons été frappée par le parallélisme de la démarche des deux traducteurs. Leur vision du poème colle à l'original et leur fidélité les amène à faire violence à leur langue (mais Paz ne fait-il pas aussi violence à la sienne?, tout en l'exploitant¹⁴⁰). Comme tout, en traduction et en compréhension, relève de l'approximation, nous redisons ici que nous sommes très consciente du fait que nombre de nos jugements - même s'ils ne se veulent pas «de valeur» pourront apparaître comme tels. Nous espérons

140 Ce que dit Larose, citant Bourquin, nous semble particulièrement vrai dans le cas de cette poésie surréaliste:

L'art du traducteur consiste sans doute moins à restituer du sens qu'à simuler une pratique d'écriture, i.e. une interaction sens-signé. (Op. cit., note 9, p. 251.)

seulement que leur «valeur» d'ensemble consistera à mieux faire apprécier le poème.

Avant d'aller plus loin, replaçons le texte de Péret dans son contexte historique. Précisons tout d'abord que, contrairement à la première tentative de traduction anglaise qui a été réalisée dans le cadre d'un programme de bourse, la version française est l'oeuvre d'un poète chevronné et qui avait bien des points en commun avec Octavio Paz. De quatorze ans son aîné, Benjamin Péret faisait déjà partie du mouvement surréaliste depuis ses débuts en 1919 et il en fut toute sa vie un ardent promoteur. Au cours de la Guerre civile d'Espagne, il s'engagea volontairement pour défendre la démocratie. À la même époque, Paz au début de la vingtaine, mettait son idéalisme en pratique sur les mêmes lieux. À la lecture de Piedra de sol qui parut en 1957, Péret dut ressentir une forte communauté de pensée avec Paz¹⁴¹ car, outre le thème de la guerre qui les avait unis dans le feu de l'action, celui du rêve constituait l'essentiel du poème de Paz. D'ailleurs, «sueño» ne signifie-t-il pas à la fois «rêve» et «sommeil» en espagnol? Et l'on sait que Péret avait été un des premiers à participer aux enregistrements du rêve parlé sous l'influence du sommeil hypnotique. Certains vers du poème de Paz sont un écho très proche du titre d'une oeuvre de Péret, au point qu'on pourrait substituer ce titre à Piedra de sol. En effet, Péret avait publié en

141 Ou est-ce Paz qui a d'abord ressenti cette communauté de pensée? En effet, il écrit

Pour moi, Péret fut non seulement un poète de langue française mais avant tout la révélation d'une direction de l'esprit qui savait réconcilier deux voies en apparence contraire: l'action et l'expression, la poésie et la vie. (Cité dans Benjamin Péret, Oeuvres complètes, Paris: Éditions Éric Losfeld, tome 3, 1969, p. 13.)

1927 un recueil intitulé Dormir, dormir dans les pierres¹⁴². Le thème de la pierre et du sommeil¹⁴³ se retrouve dans sa traduction du vers 573 de Pierre de soleil, «j'ai dormi les rêves d'une pierre qui ne rêve pas». Il y a fort à parier que Péret n'hésita pas une seconde à entreprendre la traduction. La version française fut publiée seule en 1962, puis republiée, cette fois formant partie d'un recueil, en 1966. On sait aussi que Péret séjourna de 1940 à 1948 au Mexique¹⁴⁴, où il entreprit la traduction du Chilam-Balam de Chumayel, la grande oeuvre maya-yucatèque¹⁴⁵. On peut donc supposer à bon droit qu'il avait une connaissance concrète du pays. Si sa traduction de Piedra de sol est d'une grande qualité du point de vue de la forme et du sens (elle est, nous l'avons vu, très littérale - ce qui est largement dû à la similarité morphologique et phonologique des deux langues - et si l'auteur n'est pas esclave de la forme, il introduit par contre très naturellement des alexandrins et des

142 Ibid., tome 1, p. 43.

143 Robert Benayoun écrit dans sa préface au Grand jeu:

Il (Péret) préfère à tous les théâtres de prodiges, même à ceux qu'il provoque lui-même, l'attente catatonique des pierres, [...] Il a un goût démesuré pour les cailloux: Dormir, dormir dans les pierres.

Et plus loin, il l'appelle «ce dormeur stupéfiant». (Benjamin Péret, Le Grand jeu, Paris: Gallimard, 1969, pp. 10,11.)

144 Voir la chronologie dans A Marvelous World - Poems by Benjamin Péret, traduit par Elizabeth R. Jackson, Baton Rouge / London: Louisiana State University Press, 1985, p. xx.

145 Benjamin Péret, op. cit., note 143, p. 218.

hémistiches¹⁴⁶), il reste certains points obscurs sur lesquels une ou plusieurs nouvelles interprétations pourraient jeter un jour nouveau. Ainsi, dans la traduction des vers 230 et 231:

[...] yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,

qui sont rendus par

[...] j'ai vu ton atroce écaille,
Mélusine, l'aube briller, verdâtre,

il manque de toute évidence quelque chose. Le poème est en lui-même suffisamment difficile à lire sans qu'y soient ajoutés des problèmes d'ordre syntaxique. Même chose pour la traduction des vers 291 et 292:

después sonó la alarma y hubo gritos,
casas arrodilladas en el polvo,

qui se lit:

puis on sonna l'alarme et il y eut des cris,
de maisons agenouillées dans la poussière,

(c'est nous qui soulignons). Il s'agit là de toute évidence d'une coquille (comme c'est d'ailleurs le cas pour l'auxiliaire «avoir» dans «un ange à traversé cet instant» [v. 436]), mais elle interfère beaucoup dans la lecture. On doit tâtonner pour trouver un sens avant de réaliser qu'il s'agit d'une erreur. À d'autres endroits par contre, le sens (ou un sens) est là mais, lors de la confrontation avec l'original, il se révèle être contresens ou faux sens. Lorsque Paz écrit:

no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total... (v. 305-7)

le traducteur, lui, comprend:

il n'y a toi ni moi, demain ni hier ni noms,
ni double vérité dans un seul corps, une seule âme,
être total...

¹⁴⁶ Nous avons relevé pas moins de 23 alexandrins et 62 hémistiches, ce qui fait sur un total de 584 vers, près d'une centaine de vers au rythme soutenu.

(c'est nous qui soulignons). La traduction dit exactement le contraire de l'original. Mais le dernier «ni», en trop, est à peine perceptible car l'ampleur de l'alexandrin précédent berce le lecteur d'illusions! Magie de la poésie où l'on n'écoute plus les mots, mais leur musique. Autre contresens, l'exhortation

despiértame, ya nazco: (v. 533)

adressée à l'élément féminin, est rendue par:

réveille-toi, voici que je nais:

Là encore, seule une confrontation des deux textes (et surtout la lecture de versions anglaises) fait apparaître l'erreur. Celle-ci ne prête toutefois pas vraiment à conséquence car, dans ce poème, comme le dit si bien Paz, nous sommes «al reino de pronombres enlazados¹⁴⁷».

Un exemple du faux sens nous est offert par le passage suivant (le même qui avait causé des problèmes à Muriel Rukeyser):

[...] vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
y compartir el pan, el sol, la muerte, (v. 360-63)

qui se lit en traduction:

[...] nous entrevoyons
notre unité perdue, la détresse
d'être, la gloire d'être encore,
le partage du pain, le soleil, la mort,

La version française fait dépendre «le partage du pain» de

¹⁴⁷ C'est là que les traducteurs auraient dû mettre en pratique les recommandations de Newmark:

Il est indispensable non seulement que le traducteur comprenne le texte à traduire, mais aussi qu'il connaisse l'intention de l'auteur [...] Le traducteur doit faire oeuvre d'enquêteur-journaliste ("Who does what, to whom, where, how, with what result? and where appropriate, why?" (Larose, op. cit., note 9, p. 186.)

«nous entrevoyons» alors que dans l'original, «compartir el pan» dépend de «gloria» au même titre que «ser hombres». On comprend en fait le vers 363 comme étant un développement de «ser hombres». Le partage du pain, du soleil, de la mort a ainsi en français quelque chose de moins noble, de moins «glorieux» qu'en espagnol. De même, l'original apparaît nettement supérieur dans les vers 509 à 520:

nunca la vida es nuestra, es de los otros,
 la vida no es de nadie, todos somos
 la vida - pan de sol para los otros,
 los otros todos que nosotros somos -
 soy otro cuando soy, los actos míos
 son más míos si son también de todos,
 para que pueda ser he de ser otro,
 salir de mí, buscarme entre los otros,
 los otros que no son si yo no existo,
 los otros que me dan plena existencia,
 no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
 la vida es otra, [...]

et 527 et 528:

mi cara verdadera, la del otro,
 mi cara de nosotros siempre todos,

si on le compare à la version française:

jamais la vie n'est nôtre, elle est aux autres,
 la vie n'est à personne, nous sommes tous
 la vie - pain de soleil pour les autres,
 tous les autres que nous sommes -,
 je suis autre lorsque je suis, mes actes
 sont plus miens s'ils sont aussi de tous,
 pour que je puisse être je dois être un autre,
 sortir de moi, me chercher parmi les autres,
 les autres qui ne sont pas si je n'existe pas,
 les autres qui me donnent existence,
 il n'y a pas de moi, toujours nous sommes nous
 autres,
 la vie est autre, [...] (v. 509-520)

et

ma figure véritable, celle de l'autre,
 ma figure de nous autres toute à tous, (v. 527-8)

Ces extraits font partie de deux strophes totalisant vingt-huit vers dans lesquels apparaissent quatorze fois les mots

«nôtre, autre, nous autres», et douze fois le pronom «nous». Les répétitions passent certainement mieux en espagnol car d'une part cette langue offre des variantes phonétiques, «nôtre» pouvant se rendre par «nuestro» ou «nuestra», et d'autre part elle n'est pas liée par la servitude de l'emploi du pronom sujet: «nosotros» n'apparaît que trois fois et «nos» une fois. La musicalité de l'espagnol et le jeu des pronoms qui se cachent derrière les verbes n'ont pas réussi à passer en français où le lecteur cherche à grand peine son identité. Là, message et forme deviennent dissociés dans la traduction. Bien que le discours soit devenu argumentatif et philosophique, le texte de l'original - malgré ses redondances et peut-être à cause d'elles - reste poétique: les éléments du discours sont liés par leurs sonorités et la reprise des sèmes (l'altérité, la vie, les actes) et de leurs supports. Il en résulte un effet d'enveloppement alors qu'en français, l'effet est tout différent. «Les autres» ne semblent plus représenter le salut. L'homme en tant qu'individu ne semble plus entouré de ses semblables mais leur faire face. Le mot «nausée» du vers 508 et tous ces «autres» nous font converger vers l'«Enfer» de Sartre¹⁴⁸. La dissociation entre l'intention à la base du message et l'effet sur le lecteur va jusqu'à produire un effet de ridicule, ce qui va bien sûr complètement à l'encontre de ce qui semble être l'intention de l'auteur. Le traducteur aurait dû jouer là avec les ressources de sa langue (ou en inventer) et retenir les sèmes d'altérité, de fraternité, de collaboration, quitte à changer le texte original pour vraiment conserver l'impact poétique de cet élan vers «les autres» qui seul permet à l'être humain de se définir en tant qu'homme. En restant collé au texte, Péret n'est plus

¹⁴⁸ On ne peut s'empêcher, en lisant ce passage, de penser à la citation de Sartre «L'Enfer c'est les autres» (Huis clos, Paris: Gallimard, p. 92.)

fidèle dans sa littéralité puisque sa traduction bloque le transfert du message. La version de Weinberger

[...], life is never
truly ours, it always belongs to the others,
life is no one's, we all are life -
bread of the sun for the others,
the others that we all are -
when I am I am another, my acts
are more mine when they are the acts
of others, in order to be I must be another,
leave myself, search for myself
in the others, the others that don't exist
if I don't exist, the others that give me
total existence, I am not,
there is no I, we are always us,
life is other, [...] (v. 487-500)

et

my true face, that of another,
my face forever the face of us all, (v. 508-9)

est supérieure à celle de Péret. Si les deux traducteurs manifestent un grand respect pour l'original, Weinberger sait s'en affranchir pour rester dans les limites du tolérable et faire que le discours inscrit dans ce passage ne contraste pas trop avec ce qui l'entoure. Ainsi il évite la répétition au vers 490 (OP) de «somos» (v. 508), qui n'ajoute rien du point de vue sémantique, mais il ajoute «truly» au vers 493 et explicite dans ce même vers le «es de» du vers 510 (OP) en «belongs to», ce qui donne en quelque sorte du «corps» à ce passage philosophique. Il est aussi à remarquer que dans ce passage, Weinberger adopte une démarche différente quant à la division des vers: alors qu'il tend généralement (voir première partie) à réduire le nombre de vers, dans ce passage, il l'augmente - sans doute pour mieux segmenter le discours et le rendre plus facile à comprendre. Aux 21 vers de l'original (155 mots) correspondent chez lui 23 vers (162 mots), alors que chez Péret, les 21 vers correspondent à l'original et renferment 164 mots. «Our(s)» est repris trois fois, «we» six fois, «us» trois fois, «another» et ses variantes

(«other», «others», «the others») dix fois, et «are» huit fois. Il faut dire que le «génie» réducteur de la langue anglaise a de la difficulté à s'exercer dans ce type de discours où abondent les verbes à une forme conjuguée. Si l'espagnol peut se passer de sujet (celui-ci étant exprimé morphologiquement dans le verbe), il n'en va pas de même pour l'anglais et le français. C'est pour cela que le français dit en 164 mots et l'anglais en 162 mots ce que l'espagnol dit en 155 mots, ce qui semble contraire au «génie» des langues en présence. Dans VP, treize pronoms personnels sont ainsi rajoutés contre onze en VW. Pour rompre la monotonie du discours, VW fait des vers plus petits mais en allonge le nombre. Le texte ainsi segmenté est à la fois plus lisible et VW se sert de l'enjambement pour lier forme et sens au vers 507 où l'idée d'«au-delà» est exprimée - nous l'avons déjà vu - dans le débordement de «beyond me» du vers 506. L'augmentation du nombre de vers résulte de la pratique de l'enjambement dans les vers 498 à 504 (VW 7 vers contre OP 6) et 505 à 507 (VW 3 vers contre OP 2). Alors que Paz construit un texte dans lequel presque chaque vers contient en onze pieds prévisibles, une idée complète - mais rappelons que les prosodèmes phonétiques (beaucoup de nasales, de /o/) donnent à cette grammaire empreinte de logique sa poésie -, Weinberger rompt la monotonie de l'original que des phénomènes prosodiques auraient du mal à briser, compte tenu des servitudes de l'anglais (dont le verbe ne peut, tout comme en français, se passer d'un pronom sujet). Un autre élément qui aide mieux le texte de Weinberger à passer est la modernisation de la langue dont nous avons déjà parlé dans la deuxième partie. Les «don't» des vers 501 et 502 ramènent le discours empreint de connotations philosophiques sur le plan de la conversation quotidienne. On pourrait presque dire que la «langue» (au sens saussurien du terme) retrouve la «parole», et le lecteur y

gagne. Le discours s'actualise et se rapproche du lecteur qui y est de ce fait beaucoup plus réceptif. Les mots (dont il prononce certains - les mots élidés - dans sa parole quotidienne) le touchent profondément et trouvent en lui un écho, ce qui abolit la distance entre le signifiant (la forme des mots) et le signifié (le sens qu'ils véhiculent). Le message y gagne en intensité. Il est à noter que Weinberger ne pratique pas l'ellipse pour «I am» (répété deux fois consécutives au vers 497), comme il le fait auparavant au vers 34 (il se sert aussi couramment de l'ellipse avec le verbe «have», au v. 520 notamment), ce qui nous autorise à dire que le «I» porte un accent d'insistance (comme plus loin au vers 542 «where I am you, we are us») qui confère au «am» son sens existentialiste, sans que le traducteur surcharge le texte. La traduction de Weinberger «when I am I am another,» (v. 497) correspond bien à l'original «soy otro cuando soy» (v. 513), alors que celle de Péret en diffère dans quelque chose d'essentiel: «je suis autre lorsque je suis,» signifie plutôt «je suis différent = une personne différente» que «une autre personne». Or la suite du discours «no soy, no hay yo, siempre somos nosotros» (v. 519) vient confirmer que «otro» du vers 513 doit bien être rendu comme dans VW par «another». Weinberger sait exploiter les ressources de sa langue et il emploie l'ellipse à diverses reprises, mais pas de façon constante.

Parlant de la modernisation de la langue dans VW, il nous faut aussi mentionner dans VP un autre élément qui nuit à la lecture: les lexèmes vieillis. Il ne faut pas oublier que la traduction fut réalisée il y a plus de trente ans et si, en 1962, le terme «billon» dans «pièces de billon» (v. 394) pouvait être compris de la plupart des gens qui, durant la guerre, avaient utilisé ce type de

monnaie, il n'en est plus de même de nos jours¹⁴⁹. Le mot est maintenant obscur et pourrait même prêter à contresens. En effet, si l'on écoute le poème, la forme phonique de «billon» fait presque concurrence à celle de «billion» et les «pièces de billon» risquent de contenir pour un lecteur non averti le sème intensif de richesse, soit exactement le contraire de ce que signifie «monedas de cobre», c'est-à-dire des pièces de peu de valeur. Il aurait peut-être fallu parler de «menue monnaie», de «ferraille» pour que le texte ne vieillisse pas, ou même traduire de façon plus sémantique, comme le fait Weinberger «copper coins» (v. 318), quitte à ce que le lecteur ait à faire un effort¹⁵⁰.

Nous avons parlé, dans la deuxième partie, de l'ambiguïté inhérente au texte original et de la façon dont elle était rendue dans VR et VW. Nous avons omis à dessein l'examen des vers 59 à 62 car ni VR ni VW ne la préservaient, alors qu'elle est présente et même amplifiée dans VP par le jeu des connotations. Lorsque Paz écrit:

tu falda de maïs ondula y canta,
tu falda de maïs, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,

¹⁴⁹ À propos du vieillissement des traductions, Steiner écrit:

En admettant qu'il choisisse le mot ou la tournure grammaticale appropriés, le traducteur en connaît l'histoire au cours des années qui ont suivi, il est inévitable que le faisceau de connotations soit celui de son siècle et de son lieu d'origine. (Cité dans Larose, op. cit., note 9, p. 117.)

¹⁵⁰ Larose écrit:

La traduction sémantique est atemporelle, tandis qu'une traduction communicative est éphémère et enracinée dans son contexte. Une traduction sémantique tente de conserver l'idiolecte de l'auteur plutôt que le «génie» propre aux deux langues en présence. (Ibid., p. 182.)

toda la noche llueves, (v. 59-62)

le fait que les deux vers médians ne comportent pas de verbe crée une ambiguïté d'ordre syntaxique. Ils doivent nécessairement se rattacher à quelque chose. Dans la chaîne de l'énoncé, le deuxième vers apparaît comme étant une amplification (un développement) du premier «tu falda de maïs», surtout à cause de la reprise du mot «falda» qui reçoit ainsi plusieurs qualificatifs. Le problème commence à apparaître à la lecture du vers 61 (dont le rythme ternaire s'oppose au rythme binaire [voir note 119] des deux vers précédents). C'est comme si le poète perdait le contrôle de sa propre logique, et devenait ensorcelé par les «lèvres, les cheveux, les regards». Après cette énumération, il reprend sa phrase et l'ambiguïté syntaxique apparaît doublée d'une étrangeté lexicale. Le verbe «llueves» semble être pris dans le sens absolu: le poète dit «tu pleus/x (?)» comme on dit «il pleut». Nous disons «semble» car si Péret calque la structure originale,

ta jupe de maïs ondule et chante,
ta jupe de cristal, ta jupe d'eau,
tes lèvres, tes cheveux, tes regards,
tu es pluie toute la nuit, (v. 59-62)

VW cherche à la désambiguïser en introduisant un lien grammatical très net entre les deux derniers vers:

your skirt of corn ripples and sings,
your skirt of crystal, your skirt of water,
your lips, your hair, your glances rain
all through the night, (v. 56-59)

où «lips», «hair», «glances», deviennent les sujets de «rain», alors que dans l'original, ils pouvaient être soit des éléments «flottants» (dont l'énumération exprimait un état affectif, nous l'avons dit), soit le complément d'objet antéposé de «llueves». Nous penchons cependant pour la deuxième solution (encore que les deux soient présentes concurremment à la lecture de l'original), pour plusieurs raisons: la virgule après «tus miradas» semble dissocier «labios [...] cabellos [...] miradas» de «toda la

noche llueves»; la force de l'image (rappelons-nous ce qu'en disaient les surréalistes¹⁵¹) fait que c'est l'énoncé «toda la noche llueves» qui va s'imposer (c'est en fait le «structureur», la «phrase matrice» [voir note 118] de la strophe); et un peu plus loin, au vers 65 «sobre mis huesos llueves, [...]», le sens de «llueves» pris absolument se confirme¹⁵². (VW là suivra le texte de près «you rain on my bones, [...]»). La différence de perception lorsqu'on lit l'original et VW ne naît pas tant du fait que la syntaxe dans VW est rétablie (car l'image est encore forte de par son étrangeté), mais du fait que l'énoncé affectif tend à devenir énoncé informatif. La traduction de Péret est infidèle dans sa fidélité. S'il fait de «tes lèvres, tes cheveux, tes regards» (v. 61) un énoncé «flottant», préservant ainsi l'émotion contenue dans l'original, il ne

151 Citant Baudelaire, Breton écrit:

Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui «s'offrent à lui, spontanément, despotiquement [...]». (André Breton, Manifestes du surréalisme, Paris: Gallimard, 1985, p. 48.)

152 Nous croyons intéressant de faire remarquer que Muriel Rukeyser emploie elle-même dans une de ses préfaces, le verbe «rain» de façon transitive (ce qui représente un usage moins conventionnel que la norme), mais qu'elle ne le fait pas dans sa traduction (sans doute dans le but de rajouter des mots pour compléter l'hendécasyllabe). Comparons en effet

[...] a world-poet [Paz] raining music and experience upon all who will come to these poems. (Op. cit., note 31, Foreword - 1963 Edition.)

avec

your hips, your hair, the looks you give me,
they
all night shower down like rain, [...]
(v. 61-2)

traduit pas «llueves» directement, ni au vers 62 (toda la noche llueves), ni au vers 65 (sobre mis huesos llueves). «tu es pluie toute la nuit» - qui se rapproche du sens de llueves pris absolument - trouve un écho dans «sur mes os tu fais la pluie» au vers 65. Mais là, le poète joue avec les ressources de sa langue (ou peut-être les sollicite-t-il?). Le texte débouche sur le jeu de mots, et ce à plusieurs niveaux: le premier qui nous est apparu dès la première lecture porte sur l'expression «faire la pluie», qui appelle dans l'inconscient du lecteur le cliché «faire la pluie et le beau temps». Jolie connotation (pourrions-nous parler de «surnotation»?). Reste que cette diversion - est-ce un bien, est-ce un mal? c'est au goût du lecteur - un peu à la manière des amplifications de Muriel Rukeyser, éloigne le lecteur de l'original en lui faisant porter son attention sur le discours lui-même qui par là devient auto-référentiel. Le deuxième niveau concerne le niveau phonique. Il est infiniment plus subtil et ne nous est apparu qu'après la énième lecture et nous nous demandons si Péret lui-même en était conscient. Il porte sur la forme phonique de «os» (dont la prononciation au pluriel fait concurrence à «eaux».) Cette double acception du phonème /o/ est un véritable dilemme pour le lecteur/auditeur une fois qu'il en est devenu conscient. Mais «os» et «eaux», dans ce contexte, tendent non pas à s'annuler mais à se superposer, et, cette fois, si l'énoncé «sur mes os tu fais la pluie» devient de par le jeu de langage discours auto-référentiel, l'interaction entre le lecteur/auditeur et le poème est portée à son paroxysme. Le lecteur/auditeur découvre qu'il a le choix de comprendre en même temps le message sur deux plans différents. L'ouïe et la vue se faisant concurrence à la recherche d'un sens, le lecteur se dédouble et un dialogue à trois s'instaure entre le lecteur, l'auditeur et le texte: l'auditeur dit: «J'entends autre chose que ce que je vois» (j'entends

«eaux» là où est écrit «os»); le lecteur disant: «Je peux comprendre autre chose que ce que je vois» (Je vois «os», mais je comprends «eaux»). Ce dédoublement des facultés du lecteur/auditeur dépossède celui-ci, l'oblige à se mouvoir sur un autre plan que celui de la linéarité du texte, et ainsi le transforme et c'est pour cela que ce passage est, à notre sens, un des plus poétiques de l'oeuvre traduite et un des plus représentatifs du langage surréaliste¹⁵³.

Nous avons déjà mentionné l'excellente traduction de «carajos» (v. 463). Là, Péret a su jouer avec les ressources du français en traduisant non pas comme Weinberger par un terme générique (curses) [v. 443], mais par un véritable juron «nom de Dieu», qui trouve un écho au vers suivant dans «pauvre diable». Les vers sont ainsi presque refermés sur eux-mêmes car c'est bien le «pauvre diable» qui criait «nom de Dieu». Péret a su trouver, parmi la panoplie de jurons, celui qui conviendrait le mieux. On peut dire ici que la traduction est supérieure à l'original.

Nous avons vu que Weinberger avait su rendre son texte plus conforme au goût du lecteur tout en manifestant un profond respect pour l'original et en corrigeant nombre d'erreurs qui apparaissaient dans VR. Cette double orientation et la liberté qu'il s'autorise quant à la forme (nous avons vu qu'il réduisait ou allongeait le nombre de vers) rend le poème plus contemporain tout en rapprochant le public de l'original. C'est un exemple de «traduction

153 [...] la poésie contemporaine, c'est-à-dire une sorte de nouveau langage qui touche la sensibilité plus que l'intellect, [...], procède par allusions et souvent vous fait vous demander si vous avez bien compris ou si vous avez inventé ce que vous avez entrevu. La dictée intérieure en notant les vertiges les provoque. (Liberati, op. cit., note 6, p. 54.)

totalisante» au sens où l'entend la théorie contemporaine de la traduction, c'est-à-dire qu'elle tient compte de tous les paramètres à la fois. Mais qui nous dit que dans le cas de Péret et de Muriel Rukeyser, il n'était pas tenu compte de tous les paramètres «possibles» à ce moment-là? Comme le dit Mounin, «chaque traduction, chaque échange, chaque récit de voyage ajoute une situation commune entre deux langues¹⁵⁴» et permet une interprétation différente d'un texte. Weinberger en utilisant ses connaissances générales, sa collaboration avec l'auteur, sa connaissance de la traduction de Muriel Rukeyser (sans compter sa connaissance des autres versions anglaises [voir note 4]) produit un autre texte, une autre approximation - ce qu'est toute traduction - qui à son tour vieillira et appellera une nouvelle interprétation, «la traduction n'étant après tout qu'une lecture restreinte et datée d'un texte¹⁵⁵».

154 George Mounin, op. cit., note 35, p. 73.

155 Larose, op. cit., note 9, p. 136.

CONCLUSION

On voit donc que le cas de traduction unique (VP) porte préjudice et au lecteur (ou à l'auditeur) et à l'original. Il est impossible pour le lecteur unilingue d'exercer son esprit critique devant une seule version¹⁵⁶. Tout ce qu'il pourra faire, c'est aimer ou ne pas aimer. S'il aime, tant mieux: il s'en remettra au traducteur - qui certes le mérite -, mais il sera un lecteur relativement passif. S'il n'aime pas, il risquera de ne plus lire cet auteur et d'éviter par la suite tout ce qui le rebutera de prime abord. La traduction unique limite l'accès du grand public à l'oeuvre et, en en limitant aussi l'interprétation, elle ne lui rend pas justice. Comme l'écrit Barthes, «interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait¹⁵⁷.» On pourrait comparer l'original à une statue que le lecteur allophone ne peut connaître que par des clichés pris sous différents angles. S'il n'en voit qu'un, il n'appréciera qu'un seul aspect de l'oeuvre, mais s'il en regarde plusieurs, il pourra discerner les jeux d'ombre et de lumière et connaître l'oeuvre sous ses dimensions multiples.

156 (C'est nous qui soulignons)

The study of a poem through the medium of various translations displays the complex associations of poetic thinking and induces the reader to ask questions about the nature of the poem that otherwise would not have been asked. Out of all these various interpretations, readers can then formulate their own ways of seeing and interpreting the poem. This kind of reading offers an extraordinary richness of perceptions, a living inside the poem [...]. (Rainer Schulte, op. cit., note 14, p. 1.)

157 Roland Barthes, S/Z, Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Berg, Stephen. «Altar of the sun» (version unilingue; traduction datant de 1959). Triquarterly, 13/14 (automne/hiver 1968-69), pp. 167-184.

Gardner, Donald. The Sun Stone (version bilingue). York: Cosmos Publications, 1969.

Miller, Peter. Sun-Stone (version bilingue). Montreal: Three Star Printing & Publishing Co., 1963.

Paz, Octavio. Piedra de sol, dans The Collected Poems of Octavio Paz 1957-1987 (version bilingue, éditée par Eliot Weinberger). New York: New Directions, 1987.

Péret, Benjamin. Pierre de Soleil, dans Liberté sur parole (version unilingue). Paris: Gallimard, 1966 (1962 pour Pierre de Soleil).

Rukeyser, Muriel. Sun stone (version bilingue). New York: New Directions, 1962.

Villaseñor, Laura. «Sun Stone» (version bilingue). The Texas Quarterly, 13, n° 3, (automne 1970), pp. 75-109.

Weinberger, Eliot. Sunstone, dans The Collected Poems of Octavio Paz 1957-1987 (version bilingue, éditée par Eliot Weinberger). New York: New Directions, 1987.

SOURCES SECONDAIRES

A. Livres

Apollinaire, Guillaume. Oeuvres poétiques. Paris: Gallimard, 1962.

Barthes, Roland. S/Z. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Bénac, Henri. Guide des idées littéraires. France: Hachette, 1988.

Breton, André: Manifestes du surréalisme. Paris: Gallimard, 1985.

Caso, Alfonso. El Pueblo del sol. México: Lecturas Mexicanas, 1983.

- Díaz del Castillo, Bernal. Literatura hispanoamericana (Antología e introducción histórica). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970, tome 1.
- García Yebra, Valentín. Teoría y práctica de la traducción. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- Genette, Gérard. Figures. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- House, Juliane. A Model for Translation Quality Assessment. Tübingen: TBL Verlag Gunter Narr, 1977.
- Huret, Jules. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.
- Jackson, Elizabeth R. A Marvelous World - Poems by Benjamin Péret (version bilingue). Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.
- Kertesz, Louise. The Poetic Vision of Muriel Rukeyser. Baton Rouge: Louisiana State University, 1980.
- Larbaud, Valery. Sous l'invocation de St-Jérôme. Paris: Gallimard, 1957 (13^e édition).
- Larose, Robert. Théories contemporaines de la traduction. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1989 (2^e édition).
- Malblanc, André. Les Recherches sur la fréquence et la valeur des parties du discours en anglais, français et espagnol. Paris: Librairie Marcel Didier, 1961.
- Mounin, George. Les problèmes théoriques de la traduction. Paris: Gallimard, 1969 (2^e édition).
- Newmark, Peter. Approaches to Translation. Oxford: Pergamon Press Ltd., 1981.
- Paz, Octavio; Chumacero, Alí; Aridjis, Homero; Pacheco, José Emilio. Poesía en movimiento. México: Lecturas Mexicanas, 1985.
- Paz, Octavio. Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.
- Paz, Octavio; Roubaud, Jacques; Sanguineti, Edoardo; Tomlinson, Charles. Renga. Paris: Gallimard, 1971.
- Paz, Octavio. Octavio Paz - 15 Poemas de Apollinaire. México: Editorial Latitudes, 1979.

Paz, Octavio. Early Poems 1935-1955 (version bilingue). New York: New Directions, 1973.

Paz, Octavio. Selected Poems - Octavio Paz (version unilingue, éditée par Eliot Weinberger). New York: New Directions, 1984.

Péret, Benjamin. Le Grand jeu. Paris: Gallimard, 1969.

Péret, Benjamin. Oeuvres complètes. Paris: Éditions Éric Losfeld, 1969.

Pergnier, Maurice. Les fondements sociolinguistiques de la traduction. Paris: Diffusion Librairie Honoré Champion, 1980 (2^e édition).

Phillips, Rachel. The Poetic Modes of Octavio Paz. Oxford: Oxford University Press, 1972.

Ricoeur, Paul. La métaphore vive. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

Rukeyser, Muriel. The Collected Poems of Muriel Rukeyser. New York: McGraw-Hill Book Company, 1978.

Saporta, Marc, et al. André Breton ou le surréalisme même. Études réunies par Marc Saporta avec le concours d'Henri Béhar. Lausanne: Éditions l'Âge d'Homme, 1988.

Sartre, Jean-Paul. Huis clos. Paris: Gallimard, 1947.

Silverman, Kaja. The Subject of Semiotics. New York: Oxford University Press, 1983.

Vinay, Jean-Paul; Darbelnet, Jean. Stylistique comparée du français et de l'anglais. Paris: Didier, 1972.

Wilson, Jason. Octavio Paz: A study of his poetics. Chatham: Cambridge University Press, 1979.

B. Articles

Balakian, Anna. «The Surrealist Image». The Romanic Review, 44, (1953), pp. 273-281.

Gullón, Ricardo. «Reverberation of the Stone» (traduit de l'espagnol par Kosrof Chantikian). Kosmos (Homage to Octavio Paz), 5-6, (1980), pp. 191-198.

Levine, Suzanne J. «Writing as Translation: Three Trapped Tigers and A Cobra». Modern Language Notes, 90, n° 2,

(mars 1975), pp. 275-277.

Schulte, Rainer. «Multiple Translations: An Interpretive Perspective». Translation Review, n° 28, (1988), pp. 1,2.

ANNEXES

Eliot Weinberger
234 West 10th Street
New York NY 10014

13 April 1988

Dear Ms Loyer,

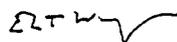
Thank you for your letter. Yes, I have translated "Piedra de sol," and my version appears in Paz' Collected Poems 1957-1987 which New Directions published last year. It is my one and only version: perhaps Julio Hubbard was thinking of "Blanco," of which I have 4 or 5 published versions.

I know of two other English translations: Donald Gardner, Piedra de Sol: The Sun Stone; York, England: Cosmos Publications, 1969; and a translation by Laura Villaseñor which appeared in the Texas Quarterly, Vol 13, No. 1, Autumn 1970. I can, if you like, send you a xerox of the Gardner-- the pamphlet is very hard to find-- but I don't have a copy of the Villaseñor. In exchange, perhaps you could send me a copy of the Miller, which I've never seen.

As for French translations, I know only the Peret. The bibliography by Hugo Verani lists no others.

It sounds like an interesting project. I look forward to seeing your paper, with the hope that you don't find my version too dreadful.

All best,





Paris, le 21 Avril 1988

Madame Nesida LOYER
THE UNIVERSITY OF CALGARY
Department of French, Italian and Spanish
2500 University Drive N.W.

CALGARY - Alberta
CANADA T2N 1N4

Madame,

Je réponds à votre lettre du 28 Mars dernier adressée à Ania Chevallier et Hedwige Pasquet et relative à l'oeuvre d'Octavio PAZ.

Les recueils intitulés "Pierre de Soleil" et "Liberté sur parole" s'ils ont bien été réunis en 1971 dans le volume de la collection Poésie/Gallimard ont d'abord fait l'objet ici de publications séparées:

- "Pierre de Soleil" en 1962. Traduction de Benjamin Perret
- "Liberté sur parole" en 1966. Traduction et préface de Jean-Clarence Lambert.

Nous disposons de l'exclusivité des droits de publication en langue française de chacun de ces deux ouvrages.

A notre connaissance il n'existe pas d'autre traduction française de l'un ni de l'autre. Nous n'avons d'ailleurs aucune raison d'en autoriser une nouvelle.

Veillez agréer je vous prie, Madame, l'expression de ma considération distinguée.

Yannick Guillou

23/CR

Yannick Guillou