

Patrick Quillier

## De la traduction comme transcription

Le court texte qui suit n'a d'autre ambition que de présenter, exemples à l'appui, quelques perspectives possibles pour une réflexion sur la traduction qui puiserait ses questions dans la transcription musicale. Si l'on admet que la musique est une sorte de langage, en ce sens qu'elle possède d'une part une capacité d'articulation qui n'est pas sans rappeler l'une des deux articulations linguistiques (l'articulation phonétique, à laquelle peut faire penser l'articulation produisant des notes), d'autre part une aptitude à produire une sorte de sens (qui ne se compare en rien avec l'articulation sémantique du langage), il n'est pas absurde de réfléchir aux leçons que la transcription musicale peut apporter au traducteur curieux de penser sa pratique d'une manière particulière. Et ce, d'autant plus que l'un des paramètres nécessaires de la musique, le rythme, est aussi fondamental dans tout discours, et donc, dans tout texte à traduire.

En musique, des paramètres fondamentaux sont, sans exhaustivité (et sans entrer dans les détails), la mélodie, l'harmonie, le rythme et le timbre. Tous relèvent de ce qu'en linguistique on appellerait la signifiante, dès lors qu'aucun signifié stable ne s'attache à aucun d'entre eux. En sorte que la transcription musicale est toujours un travail sur la signifiante, et non sur les significations. On transcrit sur le plan harmonique (et d'une certaine façon cela modifie aussi le plan mélodique) lorsqu'on change la tonalité d'un morceau ; c'est surtout le timbre qui doit être travaillé lorsqu'on change de formation instrumentale. Conséquence : réfléchir à la traduction à l'aune de la transcription musicale, c'est se situer quasi exclusivement sur le plan de la signifiante et du rythme. Reconnaître une symphonie de Beethoven telle que transcrite par Liszt pour piano, c'est reconnaître en effet une signifiante (compte non tenu des significations floues et aléatoires qui s'y attachent) à

travers les paramètres mélodiques, harmoniques et rythmiques, et malgré la modification du paramètre timbrique : toute la palette contrastée des instruments de l'orchestre symphonique a été réduite au timbre unique du piano, capable certes de quelques différenciations d'attaque et d'effets originaux (que le virtuose Liszt exploite en l'occurrence vertigineusement), mais au bout du compte beaucoup plus pauvre, un peu comme dans le passage de la couleur au noir et blanc. Cette comparaison avec la photographie ou le cinéma aide d'ailleurs à comprendre que ce qui est vécu d'un côté sous le signe de la *perte* (réduction du spectre coloré) l'est aussi et en même temps sous le signe du *gain* (mise en valeur des contrastes et du dessin, des lignes et des masses). Ainsi la réduction du spectre timbrique est-elle indissociable, comme dans une antinomie, d'une mise en valeur des structures, mélodiques, rythmiques et harmoniques.

Lorsqu'on traduit un poème, on se doit de placer une oreille attentive aux divers plans de la signifiante : la mélodie et l'harmonie seraient du côté des voyelles et, le cas échéant, des demi-voyelles ; le rythme et le timbre appartiendraient à la fois aux voyelles, aux demi-voyelles (ou demi-consonnes), aux consonnes, mais aussi au flux continu du discours lui-même. Or, bien évidemment, sur ces différents plans, les langues sont des systèmes singuliers qui ont rarement entre elles beaucoup de points communs. L'ensemble des voyelles en portugais ne recoupe qu'à la marge celui des voyelles en français ; il y a des langues sans demi-voyelles ; le rôle des consonnes est différent en portugais (où elles ne sont pas loin d'une autonomie qui se rapprocherait de celle inhérente aux langues consonantiques, comme l'allemand) et en français (où le flux de la continuité syllabique les rabote quelque peu en les soumettant à l'influence des voyelles environnantes). On saisit bien par là que passer d'un poème portugais à un poème français entraîne *ipso facto* la perte suivante : mélodie, harmonie, rythme et timbre sont soumis à un autre spectre. En vertu du principe de gain énoncé plus haut, ce passage douloureux crée une richesse nouvelle : en changeant de mélodie, d'harmonie, de rythme et de timbre, on fait ressortir, lorsque la transcription permet de reconnaître une signifiante globale, les formes et structures qui la portent. Autrement dit, quand on se trouve devant des récurrences sonores, il ne faut pas s'entêter à répéter les mêmes phonèmes, puisqu'un P, un D, un I ou un Ê portugais ne correspondent en rien aux P, D, I ou Ê français. De même, la prosodie portugaise étant autre que la française, « être rythmiquement conforme à l'original », selon la formule pessoenne bien connue (à propos de sa traduction de quelques poèmes de Poe), ne consiste pas à reproduire le même nombre de syllabes.

Le transcripteur musical est confronté à l'altérité, à laquelle il ne peut rendre justice que dans l'altération. Il faudrait qu'il en aille de même pour le traducteur de poèmes. Par exemple, rendre une concaténation particulièrement rugueuse de mots, obtenues dans l'original à l'aide de dentales, peut à bon droit être obtenue dans le texte traduit à l'aide principalement de R, de S et de B, comme dans cet extrait suivant d'un poème très allitératif de Pessoa :

*Mas en torno à tarde se entorna  
A atordoar o ar que arde  
Que a eterna tarde já não torna !*

\*

*Mais encerclant le soir la brise qui brûle  
En sursauts de stupeur verse et se disperse  
Car le soir éternel ne retourne plus !\**

Une telle insistance dans le texte français ne pourra que surprendre ceux qui, comme Malherbe s'étonnant rageusement de l'expression « l'heure tant attendue » qu'il trouve sous la plume de Desportes, déplorent l'usage musical de notre langue lorsqu'il conduit à des effets par trop sonores ou appuyés.

Autre exemple, cette fois-ci portant plus nettement à la fois sur des transcriptions de récurrences sonores et de mètre. Il s'agit d'un extrait d'un poème hongrois, écrit par János Arany, tiré de *Az elveszett alkotmány (La constitution perdue)* :

*Brr ! dörögés-morogás, recsegés-ropogás morajával,  
Nagy zuhogás, robogás, locsogás, fecsegés, kopogás közt  
Zajg villám, zivatar bére, szikladarab, koros erdo,  
Záporeso, rohamár, terepély posvány, zuham és jég ;  
Folyvást árad a szél, nagy messze kiönt a lapályra  
És dühösen szaladott tekeres hullámival...*

\*

*Brr ! vacarme-grondement, dans un bourdonnement  
craquant et crépitant,  
Grande coulée de flots, à vive allure, parmi  
bavardages, babillages, cognements  
Éclate le tonnerre, salaire de l'orage, éclisse de  
rocher, sombre forêt antique,*

*Vive averse, rude attaque, boue qui s'ébroue, chute  
d'on ne sait quoi, chute de grêle ;  
Le vent s'enfle en déluge, se répandant au loin,  
énorme, dans la plaine  
Et enragé il court de tous ses rouleaux déferlant...*

Il y a là tout le grondement d'une tempête qui est à comprendre aussi bien comme l'une de celles qui se déchaînent de temps en temps à travers la grande plaine hongroise que comme cette tempête de tout un peuple à la recherche d'un nouveau statut, le mettant cette fois-ci sur un pied d'égalité avec son voisin dominateur, après le siècle et demi d'occupation turque (1541-1686) et le siècle et demi de pouvoir autrichien qui l'a suivi. Dès le début de ce déferlement, le poème donne, emblématiquement, le la onomatopéique qui préside à l'ensemble. Toute la difficulté de la traduction-transcription tient sans doute au choix des phonèmes transcrits, qui ne peuvent pas plus dans le texte français que dans l'original dériver tous de l'onomatopée initiale.

On voudrait ici donner comme dernier exemple la traduction d'un poème entier, en l'occurrence un sonnet de Pedro Tamen, poète portugais contemporain :

*Serão precisos remos pra chegar  
à fixidez de azeite onde se aporta,  
onde se pára, onde se tara e corta,  
ao porto morto para se fundear*

*no fundo denso onde não há sostenuto  
que não seja o da pedra ou o dos cuspo  
que sobre ela se poise, onde sem susto  
por sob o mar se surpreende o pego ?*

*Serão precisos remos ? Navegar  
é linha que se segue qual retorta  
de alambique de timoneiro cego,  
e a carta em que se possa marear  
é um branco fatal em face morta  
entre os cais donde parto e a que chego.*

\*

*Faudra-t-il recourir aux rames pour atteindre  
à la fermeté d'huile où l'on trouve le havre,  
où l'on s'arrête, où l'on s'atterre, où l'on se navre,*

*ce havre, ce port mort dont le fond va étreindre  
de sa densité l'ancre, ô ces fonds sans quiétude  
autre que celles de la pierre ou du crachat  
qui sur elle vient se poser, où sans effroi  
on surprend sous la mer l'abysse dur et rude ?*

*Faudra-t-il recourir aux rames ? Naviguer  
est une ligne que l'on suit comme cornue  
d'un alambic pour timonier privé de vue,*

*et la carte par quoi l'on peut se piloter  
n'est rien qu'un blanc fatal sur une morte face  
entre deux quais : d'où je m'en vais, où je débarque.*

L'importance de la prosodie et des jeux phoniques (la rime n'en étant qu'un cas particulier) chez Tamen, en général, et dans ce poème, nous a incité à chercher les vers réguliers et les rimes systématiques (à défaut, les assonances en fin de vers) pour traduire-transcrire ce sonnet. Ainsi la paronymie « *pára/tara* » est-elle transcrite dans l'anagramme auditif « s'arrête/s'atterre », le jeu de mots « *fundear/fundo* » dans l'écho « fond/fonds », la récurrence sonore en dentales du début du vers 5 (« *fundo denso onde* ») compensée dans le palindrome auditif terminant le vers 8 (« dur et rude »). Les rimes sont régulières à l'oreille du vers 1 au vers 12, les vers 13 et 14 présentant une assonance en a (« face/débarque »). Il faut noter d'ailleurs que dans l'original ce sont les vers 6 et 7 qui ne font pas rime mais assonance finale : « *cuspo/susto* ».

Bien entendu, cela a entraîné quelques glissements ponctuels de sens : par exemple au vers 3 « *se corta* » (« on se coupe ») est transcrit par « l'on se navre », au sens ancien du verbe navrer : blesser ; ou encore, aux vers 4 et 5 on extrapole de « *fundear* » (« mouiller, jeter l'ancre ») une périphrase faisant office de métaphore : « le fond étreint l'ancre qu'on a jetée »...

L'alexandrin français propose à la vue un vers plus étendu que n'apparaît le vers portugais (décasyllabe). Mais, à l'oreille, ces deux vers ont des effets voisins : une certaine carrure subtilement parcourue de failles, une certaine allure entravée de saillies (sous l'effet produit par le jeu des accents qui ne sont pas symétriques ni réguliers en portugais, ou par celui des récurrences sonores qui font comme d'âpres grumeaux venant perturber le bon déroulement de la prosodie, qui ne réussit jamais à atteindre la fluidité). Tiré d'un recueil méditant sur la mort, ce sonnet construit de la sorte une manière de parabole dérivant du topos de la vie comme voyage, en l'occurrence ici : comme navigation. Voyage à la fois déterminé ou enserré

dans un cadre contraignant (comme les vers en suggèrent la définition), et riche en turbulences ou balbutiements (comme les récurrences sonores le donnent à entendre). D'où, en français, aux vers 3 et 14, la construction prosodique en trimètres dont les deux premiers accents se répondent vocaliquement (« s'arrête/s'atterre » et « quais/vais », tandis que le troisième introduit une tonalité vocalique nouvelle « navre » puis « débarque »). Les vers 3 et 14 en portugais portent aussi trois accents, délimitant trois groupes rythmiques (4, 4, 2 pour le vers 3 et 3, 3, 4 pour le dernier vers).

La grande leçon que l'altérité et l'altération musicales, dans leurs différentes modalités, peuvent donner au traducteur de poèmes, va donc peut-être, au-delà de la transcription, jusqu'à la variation : changer les paramètres de signifiante d'un poème, c'est le transcrire, mais parfois aussi le soumettre à un travail de variation, dans lequel le poème initial, en tant que thème, se trouve pris dans les turbulences infinies d'une transformation aventureuse.

---

\* Toutes les traductions sont de l'auteur de l'article (ndlr).