

# Dal Naturale della mano d'Adriano Marchetti ou la traduction comme « épreuve »<sup>87</sup> du dialogue avec l'inconscient créateur d'Henry Bauchau poète

L'œuvre d'Henry Bauchau est protéiforme et présente un rapport osmotique profond entre ses différentes parties. Romancier, poète, essayiste et dramaturge, Bauchau est connu en Italie notamment par ses romans et ses nouvelles<sup>88</sup>. Moins d'attention a été consacrée par contre à son œuvre poétique : quelques poèmes ont paru en revue grâce aux traductions de Chiara Elefante<sup>89</sup> et d'Adriano Marchetti<sup>90</sup>. À côté de ceux-ci, est parue une anthologie poétique sous la direction d'Adriano Marchetti, *Dal Naturale della mano*<sup>91</sup>. Il s'agit d'un choix de textes tirés du recueil *Heureux les déliants. Poèmes 1950-1995* et contenant la section « Double Zodiaque » de *Géologie* (1950-1957), « La pierre sans chagrin » de *Célébration* (1964-1971), et « Les deux Antigone » et « Jardin des plantes » des *Deux Antigone* (1979-1986)<sup>92</sup>. Les quarante-huit poèmes, répartis en quatre sections, donnent vie, selon Marchetti, à une véritable « *partitura in quattro tempi* »<sup>93</sup>, grâce à laquelle on peut entendre les différentes vibrations de la voix poétique de Bauchau. Même si la sélection de poèmes est assez limitée, les choix de Marchetti, comme le souligne Elefante, peuvent être considérés comme « *rappresentativ[i] sia dell'evoluzione tematica che della ricchezza formale della poesia di Bauchau* »<sup>94</sup>.

87 Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984.

88 Les textes narratifs de Bauchau qui ont été traduits en italien sont : *Edipo sulla strada*, traduit du français par Adriano Marchetti, Firenze, Giunti, 1993 ; *Diotima e i leoni*, traduit du français par Giuseppe Guglielmi, Firenze, Giunti, 1993 ; *Il Ragazzo di Salamina*, traduit du français par Federica Trotta, Firenze, Giunti, 1994 ; *Il Reggimento nero*, traduit du français par Angela Vitale, Firenze, Giunti, 1997 ; *Antigone*, traduit du français par Angela Vitale, Firenze, Giunti, 1999 ; *La Lacerazione*, traduit du français par Chiara Elefante, Rimini, Panozzo, 2001 ; *Il compagno di scalata*, traduit du français par Chiara Elefante, Roma, e/o, 2009.

89 Henry Bauchau, « Poésie », traduit du français par Chiara Elefante, dans *Anterem – Rivista di Ricerca letteraria*, n°73, 2006, p. 52-62.

90 Henry Bauchau, « Poésie », traduit du français par Adriano Marchetti, dans *IV Serie*, n°2 : *In forma di parole [Scripta inedita]*, 1996, p. 216-226.

91 Henry Bauchau, *Dal Naturale della mano*, a cura di Adriano Marchetti, Castel Maggiore, Book Editore, 1999. Les citations renverront directement à cet ouvrage.

92 Lors de la sortie de cette anthologie, le volume *Poésie complète* n'avait pas encore été publié.

93 *Dal Naturale della mano*, p. 13.

94 Chiara Elefante, « Recensione a Henry Bauchau: *Dal Naturale della mano* », dans *Francofonia*, n°42 : *Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture*, 2002, p. 144.

Les poèmes sont précédés par l'introduction critique de Marchetti intitulée «Obbedienza amorosa»; ce titre fait allusion à un texte de Bauchau, «Dépendance amoureuse du poème», que le lecteur italien peut trouver en version traduite dans *L'Innocenza dell'orecchio*<sup>95</sup>. Le choix de Marchetti de titrer ainsi son introduction signale au public italien l'importance de la dimension intertextuelle pour la lecture de la poésie de Bauchau. Ses poèmes établissent en effet un dialogue fécond avec ses romans, ses nouvelles et ses essais, au point que Neuschäfer parle d'une véritable «*permeabilità, propria a Bauchau sulla scia di Mallarmé e di Valéry, tra la parola lirica e quella della prosa*»<sup>96</sup>. L'anthologie poétique de Marchetti joue ainsi un rôle stratégique au bénéfice de ce que le traductologue Antoine Berman définirait comme une première «introduction»<sup>97</sup> en Italie de l'œuvre de Bauchau. Les poèmes donnent en effet une plus grande cohérence à l'univers de cette œuvre traduite, qui aurait pu paraître lacunaire si seule l'œuvre en prose avait été traduite.

La traduction de l'œuvre poétique est d'autant plus importante que la source de l'inspiration bauchalienne est essentiellement poétique<sup>98</sup>. Sa parole naît d'un rapport douloureux avec l'Histoire et avec son histoire personnelle, et elle est conçue par l'auteur, comme le souligne Elefante, comme une tentative de «*porre rimedio alla ferita che la Storia gli ha inferto*»<sup>99</sup>. Sa poésie prend racine dans les silences et les blessures de l'enfance, pendant laquelle le poète a vécu la fin d'un rapport fusionnel avec la figure maternelle et avec sa terre, à savoir avec la plénitude de l'origine. La «déchirure» dont nous parle le poète<sup>100</sup> acquiert ainsi les traits d'une véritable perte «géo-ontologique», à laquelle seule la poésie peut porter remède.

Pour Bauchau, l'écriture doit en effet aider à rechercher l'unité, à redéfinir sa «géologie»<sup>101</sup> personnelle ainsi que celle de toutes les créatures humaines. Dans ce but, le poète ne doit pas regarder hors de soi, mais rechercher «le Graal» qui se cache dans son inconscient à travers un véritable parcours d'anamnèse. Le rôle essentiel que joue la psychanalyse dans le processus de création de Bauchau est d'ailleurs bien connu, au point que l'écrivain parle d'une forme d'écriture après Freud<sup>102</sup>. La naissance de la parole est strictement liée pour Bauchau à l'écoute de la voix des profondeurs, de «la voix nue»<sup>103</sup>, comme il l'a lui-même nommée. Bauchau insiste en effet sur l'importance de «reconnaître [...] mon son de voix, mes rythmes, les pulsions de ma langue et celles de mon corps. Quand je ne les

95 Henry Bauchau, *L'Innocenza dell'orecchio*, traduit du français par Adriano Marchetti, Bologna, Il capitello del sole, 1999, p. 26-31. Les citations ultérieures renverront directement à cette édition.

96 Anne Neuschäfer, «Tra le reti della lingua: Note sulla poesia di Henry Bauchau», dans *Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture*, op. cit., p. 81.

97 Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 105.

98 Adriano Marchetti, «Obbedienza amorosa», dans *Dal Naturale della mano*, p. 7.

99 Chiara Elefante, «Edipe sur la route», dans Ruggero Campagnoli (dir.), *Antologia Cronologica della Letteratura Francese*, Milano, LED, 1999, vol. VI, p. 480.

100 D.

101 G.

102 EC, p. 16.

103 *Ibid.*, p. 51.

entends pas, je saurai dorénavant que je ne suis pas dans ma vérité et que je dois m'arrêter et reprendre»<sup>104</sup>. Si, comme le constate Watthee-Delmotte, «c'est [...] une particularité d'Henry Bauchau que de percevoir le fait littéraire comme l'expression d'une voix»<sup>105</sup>, ce rôle essentiel que le poète lui attribue demande réflexion afin de comprendre la spécificité de la poétique bauchalienne et, par conséquent, de la pratique traductrice de Marchetti.

## Voix de l'inconscient, voies de la traduction

Pour Bauchau, la voix est une force de vérité qui monte de l'inconscient et que le poète se doit d'écouter. Elle exprime le lien primordial de l'homme avec l'origine, en ce sens qu'elle est une «potentialité qui vibre comme un flux indistinct de vitalité, de poussée confuse au dire»<sup>106</sup>. Elle est témoignage de l'histoire d'un homme et de tous les hommes, à l'instar des contes populaires ou des poèmes épiques. Elle appartient ainsi, par sa nature, à l'univers mythique, comme le confirme Zumthor :

La voix constitue dans l'inconscient humain une forme archétypale [...] [et] plonge ses racines dans une zone du vécu échappant aux formules conceptuelles, et que l'on peut seulement pressentir [...]. Dans la voix en effet la parole s'énonce comme rappel, mémoire-en-acte d'un contact initial, à l'aube de toute vie, et dont la trace demeure en nous, à demi effacée, comme la figure d'une promesse. [...] Ce qu'elle nous livre, antérieurement et intérieurement à la parole qu'elle véhicule, c'est une question sur les commencements.<sup>107</sup>

La voix est donc liée à la dimension du sacré, en tant qu'expression d'un rapport de l'homme à l'origine, mais elle est également une force sauvage et incontrôlable, qui naît du chaos des pulsions irrationnelles et primitives. L'inconscient, d'où sourd la voix que Bauchau écoute et qui l'amène à l'écriture, est en effet défini par le poète (qui cite ici Pierre Jean Jouve) comme un monstre sur lequel il faut jeter un charme<sup>108</sup>. Ce charme (du latin *carmen*<sup>109</sup>) est une formule magique, incantatoire, hypnotique, associé au chant poétique. Ce qui permet à la parole d'être plus que la simple expression de l'inconscient, d'être plus que le rêve<sup>110</sup>, c'est en effet la forme poétique : selon Bauchau, «[l]e charme que la forme jette sur le monstre permet

104 *Ibid.*, p. 12-13.

105 Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 60.

106 Adriano Marchetti, «Le labyrinthe : mythe de l'écriture/écriture du mythe», dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau. Colloque de Cerisy 21-23 Juillet 2001*, Bruxelles, AML Éditions/Labor, 2003, p. 295.

107 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 12-13.

108 *L'Innocenza dell'orecchio*, p. 8.

109 Marie-Claire Boons, «Henry Bauchau le rêveur le poète», dans *Henry Bauchau. Voix et vocation de l'écriture, op. cit.*, p. 24.

110 *Id.*, p. 81.

un libre rapport entre l'écriture, le corps, l'image et la musique»<sup>111</sup>. Ainsi l'écriture poétique réalise-t-elle une victoire sur le monstre, victoire que seule la présence du corps rythmique de la parole rend possible. Ce corps est le signe de la présence, au niveau linguistique, d'un sujet poétique qui, traversé par une expérience de vérité, est capable de la «traduire» en mots. Bauchau, en décrivant la naissance du poème, affirme en ce sens : «[j]e m'approche de sa circonstance, de ce qu'il est, mais je ne l'atteins pas, il m'éclaire de ses rayons, je ne suis pourtant que son traducteur»<sup>112</sup>. Le corps de la parole poétique se présente ainsi comme la forme de l'élaboration d'une expérience psychique, d'un rapport au monde.

Cette élaboration est rendue possible par une écriture qui est pour Bauchau à la fois «voix du corps»<sup>113</sup> et «matière féminine»<sup>114</sup>, à savoir parole rythmique, pulsionnelle et vocale, qui appartient originellement à l'univers féminin des Muses et du chant poétique<sup>115</sup>. Les figures féminines dans l'œuvre de Bauchau, notamment dans les textes narratifs, sont d'ailleurs les représentantes de la dimension de la voix attachée à une dimension primitive, corporelle, irrationnelle et originaire. Comme le confirme Elefante, «le cri d'Antigone est [...] le cri de toutes les femmes qui veulent récupérer leur rapport privilégié avec la matérialité de la langue, avec une corporalité féminine où l'aspect vocalique précède l'aspect sémantique, sans que celui-ci cependant disparaisse, et ramène, inévitablement, à l'oralité de la figure et de la scène maternelles»<sup>116</sup>. Cette voix féminine pourrait également être définie épique : si «[d]ans l'épique, le vocalique prime sur le sémantique»<sup>117</sup>, il est incontestable que l'élément féminin, corporel et rythmique de la *phonè* prime sur la dimension masculine du *logos* dans l'univers bauchalien.

L'écriture a d'ailleurs une origine doublement féminine pour Bauchau, puisque sa naissance est liée, comme nous le verrons, à des figures de femme qui remplacent celle de la mère absente. Ces figures accompagnent le poète dans sa recherche existentielle et poétique. Elles deviennent ses guides dans le labyrinthe de l'inconscient comme dans celui de l'écriture, en jouant un rôle maïeutique dans la naissance de la parole poétique. La voix de la femme, celle de Calliope, d'Antigone, de Diotime ou d'Io, est en effet pour le poète, comme le constate Elefante, «une invocation qui s'adresse à l'Autre, confiante en une oreille qui puisse l'accueillir. Elle est une voix qui [...] est ouverte à l'unicité de l'Autre[,] [...] irrémédiablement "relationnelle"»<sup>118</sup>. C'est pour cette raison que la

111 *L'Innocenza dell'orecchio*, p. 12.

112 *Ibid.*, p. 8.

113 Chiara Elefante, «La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative», dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 147-160.

114 Henry Bauchau, «Avant-propos», dans Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète. Le Vertige du seuil*, Genève, Droz, 2003, coll. «Histoire des Idées et critiques littéraires», p. 7.

115 Adriana Cavarero, *A più Voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 117.

116 Chiara Elefante, «La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative», *art. cit.*, p. 151.

117 *Ibid.*, p. 152.

118 *Ibid.*, p. 154.

relation que la voix établit peut être «thérapeutique»<sup>119</sup>, comme dans le rapport du poète avec la Sibylle, qui a su se faire «interprète de la voix de son patient, en répondant par un silence qui est communion, admission de l'unicité de l'autre et tentative d'instaurer une relation»<sup>120</sup>.

Si à la source de l'écriture poétique de Bauchau se trouve la voix, le traducteur ne peut que se mettre attentivement à son écoute pour «[en] entendre l'appel, et y répondre»<sup>121</sup>, comme le dit le traducteur et poète Yves Bonnefoy. L'écoute de cette voix qui monte d'un inconscient créateur ouvre au traducteur l'accès à une vérité authentique, primitive, qui lui demande d'activer «un côté irrationnel – magique ou mythique – qui co-existe avec le côté linguistique de la traduction»<sup>122</sup>. Il lui faut par conséquent s'abandonner à la voix poétique entendue, afin qu'elle lui ouvre les portes de la dimension mythique de l'origine, qui lui consentira «psychiquement la mise en état du dire *mythique*, un dire absolu où le mot en tant que son et symbole, et l'expérience se réunissent en une unité»<sup>123</sup>.

La poésie de Bauchau établit en effet, tout d'abord, un dialogue avec l'inconscient, avec la dimension du corps et les pulsions les plus primitives, comme le confirme Marchetti: «*il suo verso tocca innanzitutto il corpo, prima della mente e del sentimento; in definitiva si rivela come una musica segreta*»<sup>124</sup>. Le rapport avec la parole de l'Autre éveille ainsi une musique chez le traducteur, qui peut être comparée aux mouvements de la *chora sémiotique* kristevienne, cet espace vocal et inconscient, «indifférent au langage, énigmatique et féminin, [...] rythmique, déchaîné, [...] musical»<sup>125</sup>. Le nouveau corps rythmique, ou «sémiotique» comme le dit Kristeva, du poème traduit portera les traces de cette expérience dialogique, relationnelle, qui a eu lieu dans l'inconscient du traducteur suite à l'écoute de la voix de l'Autre. La traduction, de même que la poésie, sera alors un corps rythmique et ancestral, vocal et féminin, né grâce au «charme» que le traducteur a jeté, comme l'avait fait précédemment le poète, sur le «monstre» de son inconscient. Marchetti confirme ce que nous venons d'affirmer:

*In definitiva, sono le mani, dal loro naturale, le quali, come nel gesto e nella preghiera, obbedienti al «movimento di verità», servono la scrittura. Occorreva che ci fossimo ridotti a null'altro che a un orecchio in ascolto di una voce straniera e familiare insieme per dare a quella voce nativa, con le risorse della nostra lingua, un corpo altrettanto trasparente in cui far sopravvivere l'inflessione primaria e attraverso cui far passare un senso antecedente. Tale resta la posta in gioco di ogni traduzione compiuta, anche quando si è consapevoli che l'aspirazione alla*

119 *Ibid.*, p. 155.

120 *Ibid.*, p. 157.

121 Yves Bonnefoy, «Le *Canzoniere* en sa traduction», dans *Conférence*, n°20, 2005, p. 376.

122 Thomas Bernard-West, «Poésie: théorie et pratique de la traduction irrationnelle», dans *Revue française d'études américaines*, n°18, 1983, p. 467.

123 *Ibid.*, p. 468.

124 Adriano Marchetti, «Obbedienza amorosa», *art. cit.*, p. 7.

125 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 29.

*trasparenza, volendo servire il testo originale senza interferire, si rivela un'impresa impossibile.*<sup>126</sup>

Les traductions de Marchetti sont poétiques dès lors que le traducteur a « vaincu le monstre », comme le poète. Elles « [font] texte, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original »<sup>127</sup>. La volonté « poétique » de faire advenir une nouvelle parole poétique par un mouvement de recréation est en effet perceptible dans les textes d'Adriano Marchetti. Elefante le souligne :

*Le traduzioni di Marchetti sono [...], soprattutto in alcuni casi, vere e proprie rivelazioni, manifestazioni di una tensione mai allentata tra il desiderio di tradurre in una lingua italiana quanto più possibile poetica, e la preoccupazione di fedeltà e vicinanza alla poesia di Bauchau. Rispetto che è rivolto, prima che agli intrecci semantici della materia testuale, al ritmo, alla musica dei versi.*<sup>128</sup>

Plusieurs textes traduits du recueil montrent comment la parole de Marchetti essaie de s'ouvrir à la « lettre »<sup>129</sup> de l'original, comme le dirait Berman. Marchetti multiplie en effet les échos, les assonances, les consonances, les allitérations, en correspondance de ceux de l'original ou tout simplement pour créer un texte ayant la même épaisseur et la même complexité rythmique. La fidélité au corps textuel du poème bauchalien pousse parfois le traducteur à choisir des mots qui calquent la forme de l'original et créent un effet de dépaysement chez le lecteur italien : c'est le cas de « morsure » traduit par « *morsura* »<sup>130</sup> ou d'« inconnaisance » traduit par « *inconoscenza* »<sup>131</sup>. La fidélité à la respiration syntaxique du texte de départ est également constante, sauf lorsque le traducteur ressent le besoin d'insuffler au vers, par l'inversion, une allure rythmique qui lui vient de sa fréquentation assidue de la poésie italienne. Dans « Le cerisier », par exemple, la traduction des quatre derniers vers, « il y avait / un cerisier / qui était tout / couvert d'amour », par « c'era / un ciliegio / che tutto era<sup>132</sup> / coperto d'amore »<sup>133</sup> présente une inversion qui rend le rythme de ce passage familier au lecteur italien. Ce choix enrichit également le texte d'un surcroît de sens, en attirant l'attention sur l'état de plénitude et d'harmonie que cet arbre symbolise, et dont le poème décrit nostalgiquement la perte associée à l'enfance. Le traducteur, en prenant en compte l'inconscient créateur de Bauchau, dissémine dans ses textes des indices de ce type, qui se révèlent essentiels pour en interpréter le sens.

126 Adriano Marchetti, « Obbedienza amorosa », *art. cit.*, p. 15.

127 Antoine Berman, *Pour une Critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 92.

128 Chiara Elefante, « Recensione a Henry Bauchau [...] », *art. cit.*, p. 145.

129 Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 77.

130 *Dal Naturale della mano*, p. 20-21.

131 *Ibid.*, p. 114-115.

132 C'est nous qui soulignons.

133 *Ibid.*, p. 128-129.

En définitive, les traductions de Marchetti peuvent être considérées comme « poétiques », à savoir aussi bien « poétiques »<sup>134</sup> qu'« éthiques »<sup>135</sup> comme le dit Berman, car elles essaient de révéler « l'Étranger »<sup>136</sup> de la poésie bauchalienne à une autre langue et à une autre littérature<sup>137</sup>, tout en établissant avec ce même Étranger un dialogue fécond. Un tel dialogue aide l'original à se déployer, à devenir plus « transparent ». Le traducteur est en effet l'Autre qui prend la parole et qui, ainsi que la figure féminine dans l'œuvre de Bauchau, se fait présence éclairante. Celui qui traduit aide en effet l'écriture, à travers le dialogue linguistique instauré, à révéler les richesses inconscientes de l'expression et à assurer une forme plus « transitive » au texte. Comme la « lumière Antigone »<sup>138</sup>, le traducteur se penche par un geste d'« obéissance amoureuse » sur l'œuvre et il explicite ces « grappes de signification inexplicitées par l'auteur, sinon même pour ce dernier totalement inconscientes »<sup>139</sup>, qui emprisonnent l'écriture dans la contingence et le silence d'un « moi ». L'un des pouvoirs essentiels de la traduction est en ce sens, comme le suggère Apel, celui de renouveler en permanence la compréhension de l'original<sup>140</sup>, en déployant ses significations possibles et en aidant l'auteur dans sa recherche d'une résonance universelle, libre des chimères ou des refoulements du « moi ».

## Fenêtres ouvertes sur les « constellations impérieuses »<sup>141</sup> de la traduction

Nous concentrerons notre attention sur la section « Double Zodiaque » qui pose un véritable défi au traducteur, non seulement à cause de la complexité de la structure rythmique des poèmes, mais aussi pour les nombreuses difficultés d'interprétation que ceux-ci présentent. Comme le souligne Henrot-Sostero, ce recueil a étonné la critique parce que « son extrême concision radicalise un hermétisme étanche, que lui valent [...] un facteur linguistique (ellipse, ambiguïté...), un facteur énonciatif (qui se cache derrière le "je" polymorphe et le "tu" anonyme?), un facteur (inter)sémiotique (cette embauche d'une astrologie mal connue), un facteur thématique enfin »<sup>142</sup>. Ce « dictionnaire hiéroglyphique »<sup>143</sup> qu'est « Double

134 Antoine Berman, *Pour une Critique des traductions: John Donne, op. cit.*, p. 92.

135 Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'auberge du lointain, op. cit.*, p. 75.

136 Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger [...], op. cit.*

137 *Ibid.*, p. 76.

138 *Dal Naturale della mano*, p. 82.

139 Yves Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 21.

140 Friedmar Apel, *Il Movimento del linguaggio: una ricerca sul problema del tradurre*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 109.

141 *EC*, p. 14.

142 Geneviève Henrot-Sostero, « La sémiose des astres: lecture de *Double Zodiaque* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau, op. cit.*, p. 142.

143 Adriano Marchetti, « Obbedienza amorosa », *art. cit.*, p. 10.



Zodiaque» s'offre ainsi au traducteur et au lecteur comme l'un des moments les plus passionnants de «l'épreuve du dialogue» qui se réalise dans cette anthologie.

Les douze poèmes de cette section, dont les titres renvoient aux douze signes du zodiaque, sont formés par deux quatrains, dont les vers riment diversement. L'attention au rythme est le premier souci du traducteur, mais le travail d'interprétation des textes est également essentiel. Selon Henrot-Sostero, trois systèmes différents contribuent à bâtir le sens de ces poèmes : le langage astral, le langage poétique et le langage de l'inconscient<sup>144</sup>. La tâche complexe de l'opération traductrice est ainsi celle de rebâtir dans la langue d'arrivée un texte «poétique»<sup>145</sup> où, en tant qu'interprète, le traducteur essaie également de «dénuder les mots, dépouiller les astres, déterrer les fantasmes qui frémissent dans les poèmes»<sup>146</sup>. Marchetti laisse en effet dans ses traductions des traces qui, comme des «constellations impérieuses», illuminent les textes et aident à s'orienter dans le travail délicat de la reconstruction du sens. L'étude de la traduction du poème «La vierge»<sup>147</sup> offre un exemple intéressant de la double recherche, à la fois rythmique et herméneutique, réalisée par le traducteur :

Dans le barrage emprisonnée  
Entends-tu la force d'en-haut  
Et la grande vierge des eaux  
Concevoir l'esprit des vallées.

*Imprigionata nell'argine  
Senti la forza dall'alto  
E delle acque la grande vergine  
Concepire lo spirito delle valli?*

Langage de l'être  
Liturgie des sons  
Et le sens à naître  
Entre ses rayons.

*Linguaggio dell'essere  
Liturgia dei suoni  
E fra i suoi raggi  
Il senso a nascere.*

Le texte de départ présente deux schémas rimiques différents : dans le premier quatrain ABBA et dans le second ABAB. Le traducteur ne reproduit pas exactement la configuration originale, mais essaie, par une stratégie de compensation, de multiplier les effets d'écho à l'intérieur des vers. Les inversions, aux vers 1 et 3, non seulement créent une allure rythmique familière au lecteur de la poésie italienne, mais elles rendent également certains effets d'assonance plus perceptibles

144 Geneviève Henrot-Sostero, «La sémiose des astres : lecture de *Double Zodiaque*», *art. cit.*, p. 143.

145 Antoine Berman, *Pour une Critique des traductions: John Donne*, *op. cit.*, p. 92.

146 Geneviève Henrot-Sostero, «La sémiose des astres : lecture de *Double Zodiaque*», *art. cit.*, p. 145.

147 *Dal Naturale della mano*, p. 30-31.



(«*ImprigionATA nell'Argine; E dELLE acquE la grande vergine*»). Le choix de traduire «barrage» par «*argine*» et non par «*diga*» (choix plus littéral) est également remarquable : la syllabe GI de «*argine*» fait écho à «*imprigionata*» et, ce qui est plus important, permet de créer un effet d'écho *argine/vergine*, ce qui nous offre une clé de lecture essentielle du poème.

Ce choix lexical et rythmique du traducteur guide vers une interprétation qui prend en compte l'importance de la dimension psychanalytique dans l'imaginaire de Bauchau. Qui est ce «tu» à qui s'adresse l'auteur dans le poème? Peut-être le lecteur, appelé à participer à sa recherche du vrai, ou peut-être Bauchau lui-même, s'il est vrai que, comme le rappelle Henrot, «la migration inopinée des pronoms (“je”, “tu”, “il”, “on”) servant à désigner la même personne (le sujet lyrique) fait mine d'extérioriser une scène dialogique dont le siège réel n'est autre que le “Barreau” intérieur d'un débat singulier»<sup>148</sup>. Et pourtant, ce «tu» est ici celui d'une femme, comme l'adjectif «emprisonnée» le fait comprendre. Il s'agit du «tu» de la mère, à laquelle le poète s'adresse avec rage et frustration dans les deux premiers vers. Il réalise ainsi ce qu'Henrot appelle une «transgression discursive», puisqu'il «interpell[e] précisément celle qui prône et pratique le silence»<sup>149</sup>. L'œuvre de Bauchau naît<sup>150</sup> en effet de l'absence et du silence de la mère, de son incapacité d'ouvrir à son fils l'accès à une plénitude originare, à une participation harmonieuse à la totalité de l'Être. Comme l'explique Watthee-Delmotte, «le fils vit [...] une forme d'exil intérieur. [...] La mère apparaît toujours coupable de trahison et la relation mère-fils, toujours entachée de frustration. [...] Il ne pourra essayer de combler le manque que par une douloureuse prise de parole psychanalytique ou littéraire»<sup>151</sup>. La mère est donc une présence qui paralyse et inhibe pour Bauchau : c'est pour cette raison qu'elle se trouve «[d]ans le barrage emprisonnée» (v. 1).

Or, le mot «*argine*» en traduction est lié, par effet d'écho, à «*vergine*» : ce choix de Marchetti oppose de façon tout à fait évidente cette métaphore relative à l'univers maternel à la présence de la «vierge» en tant que signe du zodiaque au vers 3. Ce signe est associé, cela va de soi, à la Sybille : celle-ci «soigne la surdité de l'oreille, et l'écoute qu'elle pratique et enseigne par l'exemple, engage le sujet lyrique dans cette vocation pressentie dès *Géologie*, favorable aux voix du rêve et du rythme poétique»<sup>152</sup>. Le symbolisme astral, qui participe également au sémantisme du poème, rappelle que la vierge est un signe de terre, donc lié à la dimension du bas, du corps, de l'origine. La Sybille est alors, allégoriquement, la source de ces rythmes pulsionnels et primitifs dont la parole poétique peut surgir, s'ils ne sont pas refoulés.

148 Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète [...]*, op. cit., p. 94.

149 *Ibid.*, p. 90.

150 En poésie, avec *Géologie*, et en prose, avec *La Déchirure*.

151 Myriam Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 112.

152 Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète [...]*, op. cit., p. 92.

Il n'est pas étonnant par conséquent que cette femme née sous le signe de la vierge soit également liée ici à la dimension de l'eau (elle est en effet «la vierge des eaux», v. 3), reine de cet inconscient à l'écoute duquel le poète doit se mettre. Le symbolisme astral est donc présent dans ce poème, mais revisité par Bauchau, qui tend, comme le constate Henrot-Sostero, «à dévier le signe collectif vers un signifié mythique personnel»<sup>153</sup>. En effet, «la présence active de l'eau dans l'espace imaginaire de ce signe appartient à Bauchau seul, car l'astrologie insiste au contraire sur la sécheresse propre à ce signe mutable en voie d'étiollement, dont les forces s'épuisent et dont les limites se resserrent»<sup>154</sup>.

La Sibylle, cette vierge qui a su prévoir la vocation poétique de Bauchau et l'aider à la réaliser, est ainsi la femme qui a permis la naissance de la parole poétique. C'est son intercession (et le fait qu'elle ait remplacé la figure maternelle) qui donne l'envoi à la «liturgie des sons» (v. 6). La fertilité de la terre et de l'eau, qui en elle se subliment, détermine la naissance du poème dont Bauchau parle dans le second quatrain. Le choix de Marchetti d'invertir l'ordre des deux derniers vers rend cette interprétation plus accessible au lecteur. Le mot qui clôt le premier vers de ce second quatrain est en effet «*essere*», qui résonne avec le dernier mot du poème, «*nascere*». La circularité, que le choix de traduction détermine (on peut constater un retour qui se réalise aussi bien au niveau phonique que sémantique), fait ainsi allusion au processus de création du poème, dont la parole naît pour se faire tabernacle d'une vérité universelle.

Un autre exemple synthétise les traits essentiels de la pratique de traduction de Marchetti: le poème «Les poissons»<sup>155</sup>.

Les princes d'un grand héritage	<i>Principi d'una eredità eccelsa</i>
Nous contemplons ce que nous sommes	<i>Contempliamo quello che siamo</i>
Dieu qui monte et descend dans l'homme	<i>Dio che sale e scende nell'uomo</i>
Absence abyssale d'image.	<i>D'immagine abissale assenza.</i>

Je suis double et pourtant je sais	<i>Sono doppio eppure capace</i>
Dans le fond des roches obscures	<i>Nel fondo della scogliera oscura</i>
Voir la sirène qui se tait	<i>Di vedere la sirena che tace</i>
Au sein de sa beauté future.	<i>In seno alla sua beltà futura.</i>

153 Geneviève Henrot-Sostero, «La sémiose des astres: lecture de *Double Zodiaque*», art. cit., p. 157.

154 *Ibid.*, p. 150.

155 *Dal Naturale della mano*, p. 42-43.

Dans ce cas, comme dans le précédent, les choix du traducteur visent à reproduire le rythme de l'original et, en même temps, à donner des indices qui guident l'interprétation du poème. Le texte de départ présente deux quatrains rimés selon les schémas ABBA et ABAB. En traduction, le premier quatrain n'est pas rimé. Toutefois, pour compenser ce manque, le traducteur y multiplie les assonances, les consonances et les effets d'écho, non seulement à la fin des vers (*EccELSA/ASSEnZA*, avec l'écho renversé de la syllabe «sa»; *siaMO/uoMO*), mais également à l'intérieur (*contemplIAMO/sIAMO*, avec rime interne). L'introduction du pronom «*quello*» contribue, elle aussi, à créer d'autres effets de consonance et d'assonance dans ce vers déjà si riche du point de vue rythmique, peut-être même plus riche que l'original. Même chose pour le vers 3, où on trouve l'allitération consonantique du «s» absente dans le texte de départ, renforcée par les mots «*abiSSale*» et «*aSSenza*» au vers suivant. Enfin, l'élégante inversion qui anticipe le syntagme «*d'immagine*» (v. 4) intensifie le lien sémantique avec le vers précédent, puisque les deux commencent, en traduction, par la même consonne.

Il s'agit là non seulement d'un effet rythmique intéressant, mais également d'un indice que le traducteur donne pour l'interprétation de ce poème. Marchetti semble en effet suggérer qu'il est important de lire comme si les deux derniers vers du premier quatrain étaient unis. Il est facile dès lors de se rendre compte qu'ils renvoient à la phrase de la Bible «Dieu créa l'homme à son image» (Genèse, 1:27): le lecteur comprend que l'«absence abyssale d'image» décrit la condition de l'homme, pour qui Dieu «monte et descend» (v. 3) et pour lequel il est à la fois présent et absent. Cette hypothèse est confirmée par les vers 1 et 4, et notamment les expressions «*eredità eccelsa*» et «*abissale assenza*», dont le lien sémantique est souligné par les effets d'écho qui rapprochent les deux vers. La traduction libre de «grand» par «*eccelsa*» fait preuve d'un choix lexical d'un raffinement exquis. En plus d'enrichir le réseau d'assonances et de consonances du vers, il intensifie l'opposition haut/bas qui traverse le poème entier. La dimension du haut se trouve en effet liée à la présence de Dieu, celle du bas à son absence. Une telle opposition est en outre intensifiée par l'introduction du chiasme (*eredità* [N] *eccelsa* [A] – *abissale* [A] *assenza* [N]), qui explicite l'idée sous-jacente d'une inversion, comme dans une glace.

Pour Bauchau, l'homme n'est toutefois pas seulement absence de Dieu et contingence éphémère, puisque chacun est également prince «d'un grand héritage» et destiné à la vie éternelle. C'est pour cette raison que le poète affirme «[j]e suis double» (v. 5). Le titre fait également allusion à cette condition ambiguë: le poisson dans la tradition chrétienne, qui agit souvent dans l'imaginaire du poète, est en effet un symbole du Christ. Dans ce poème, les poissons ne sont donc pas uniquement ceux du signe du zodiaque, mais deviennent une allégorie de cette double condition de présence/absence de la vérité de Dieu chez l'homme.

Or, cette vérité se cache dans la mer de l'inconscient du poète, comme le second quatrain le suggère. Notons l'heureuse traduction «roches obscures» par «*scogliera oscura*» (v. 6), qui ajoute au vers des échos sonores absents dans l'original (*SCOgliera OSCura*) par une stratégie de compensation qui vise à suppléer ainsi la perte de la rime dans le premier quatrain. Ce choix attire l'attention du lecteur sur la dimension obscure de l'inconscient créateur de Bauchau. Les quatre mots dont Marchetti se sert pour recréer le schéma rimique initial du second quatrain (*capace/oscura/tace/futura*) tracent en outre un parcours sémantique précis, qui aide le lecteur à identifier les phases du processus de naissance de la parole poétique. Comme il est «double» (v. 5) et qu'il participe, en dépit de sa contingence, d'une vérité éternelle, le poète est capable («*capace*») de voir dans l'obscurité («*oscura*») de son inconscient cette sirène qui en garde en silence («*che tace*») les secrets et grâce à laquelle la beauté future («*futura*») de la parole poétique pourra surgir. Cette «sirène qui se tait» (v. 7) confirme cette lecture du quatrain : son mutisme au monde extérieur signifie sa capacité de voir et d'entendre la «Chine intérieure»<sup>156</sup> et salvifique du «Je». Elle est par conséquent une autre figure allégorique dont la présence permet, comme celle de la femme-vierge, la venue de la parole poétique. Sa condition de femme-poisson synthétise en outre les deux amours de Bauchau qui rendent possible une telle venue : l'amour sacré pour Dieu et l'amour profane pour la femme. Les mots du poète le confirment : pour lui, le poème «partant d'un centre enfantin s'élargit en spirale vers l'aspérité de la femme et vers celle de Dieu. Je ne puis plus parler séparément de ces deux amours»<sup>157</sup>.

\*

Ces deux poèmes s'avèrent emblématiques de la pratique de traduction de Marchetti. Ce traducteur trace en effet dans ses textes des parcours phono-symboliques qui, comme les constellations qu'observaient les marins dans l'Antiquité, aident le lecteur à s'orienter dans la traversée de l'œuvre poétique bauchalienne. La transparence qu'il confère à ses textes est une garantie de leur longévité<sup>158</sup>, car elle en éternise la lumière de vérité. La parole de traduction est ainsi «apprentissage du propre»<sup>159</sup> comme le dit Berman, présence vive et perceptible du traducteur au sein de ses textes. Elle est également écoute et accueil de la parole de l'Autre, possibilité d'être «l'auberge du lointain»<sup>160</sup> pour l'«Étranger»<sup>161</sup> bauchalien. Elle est, pour finir, «po-éthique», parce qu'elle plonge ses racines dans la même source vocale qui a fait surgir les poèmes de Bauchau. La voix du traducteur est en ce sens voix du

156 *Cf.*

157 *JJ*, p. 130. C'est nous qui soulignons.

158 Cf. Walter Benjamin, «Il compito del traduttore», dans Renato Solmi (dir.), *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 41.

159 Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger* [...], *op. cit.*, p. 256.

160 Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, *op. cit.*

161 Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger* [...], *op. cit.*

corps, rythmiquement aussi riche que celle de l'original, et voix qui, comme celle de la Sibylle, aide à illuminer les profondeurs du sens des poèmes. Elle est par conséquent voix mythique, parce qu'elle renouvelle le rapport du poème avec son origine, en ré-ouvrant l'accès à la vérité primitive dont il garde le secret.

Sara Amadori

Université de Bologne