Ezra Pound : la traduction rénovatrice

Irena Kristeva
Université de Sofia

Engagé dans plusieurs mouvements littéraires et artistiques du début du XX^e siècle, dont le *vorticisme*[1] et l'*imaginisme*[2], Ezra Pound s'affirme comme l'un des protagonistes majeurs du modernisme en poésie. Son nom est également associé à la mise en place d'une approche singulière de la traduction : la *transcréation*[3]. Cette pratique traductive innovante lui permet de dépasser les antinomies traditionnelles (littéral / littéraire, fidélité à l'original / conformité aux attentes du lecteur, passé / présent) pour produire une recréation autonome[4]. Elle correspond à la nécessité de rechercher, dans sa propre langue, des formes nouvelles exprimant la pure nouveauté que représente tout texte poétique dans la langue-source.

Ainsi, Ezra Pound rejette les techniques victoriennes du traduire, qui observent strictement les contraintes poétiques classiques, et leur substitue sa méthode expérimentale. En même temps, il met en valeur le transfert culturel en accentuant le rôle joué par la traduction dans la tradition littéraire anglaise :

> La littérature anglaise vit de la traduction, elle est nourrie par la traduction ; toute nouvelle exubérance, tout nouvel élan sont stimulés par la traduction ; toute « grande » époque est une époque de traductions[5].

1. Le *vorticisme* (du latin *vortex*, tourbillon) est un mouvement artistique britannique d'avant-garde, fondé en 1914 par Wyndham Lewis. Proche du futurisme, le vorticisme se caractérise par un souci de transmission dynamique des objets en mouvement. Pound le définit comme « l'art de l'intensité ».

2. L'*imaginisme* est un mouvement littéraire formaliste, fondé en Russie en 1918 par quelques poètes, dont Sergueï Essenine, Anatoli Marienhof et Vadim Cherchenevitch. Au sens et à la correction grammaticale, les imaginistes préfèrent la richesse des images verbales, le rythme et le vers libre.

3. Le concrétiste brésilien Haroldo de Campos a imaginé ce mot-valise pour caractériser l'expérience traductive qui bouleverse l'idée stéréotypée d'une traduction respectueuse de l'original et de ses spécificités. Il s'inspire notamment des idées poundiennes pour articuler ensemble la métaphysique occidentale de la traduction et l'anthropophagie indigène. Voir Haroldo de Campos, « De la traduction comme création et comme critique », *Change*, n° 14, 1973, p. 71-84.

4. Voir Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Colin, 1999, p. 11-12.

5. « *English literature lives on translation, it is fed by translation ; every new exuberance, every new heave is stimulated by translation, every allegedly great age is an age of translations.* » (Ezra Pound, « How to read », *Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1935, p. 34-35 ; notre traduction.)

Il n'isole pas non plus sa propre tradition littéraire des autres traditions européennes, et avance même que l'autosuffisance de la langue anglaise est l'une des raisons de la crise de la traduction que traverse la culture anglophone [6].

Pour remédier à ce problème, il s'applique à traduire des poèmes de François Villon et des troubadours occitans Arnaut Daniel, Bertran de Born et Peire Vidal – traductions publiées dans les recueils *Personæ* (1909) et *Lustra* (1916) ; quelques œuvres du poète chinois Li Po [7], rassemblées dans *Cathay* (1915) ; les élégies de Properce, parues sous le titre *Homage to Sextus Propertius* (1917) ; les sonnets de Guido Cavalcanti, réunis dans *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* (1912) ; et de petites pièces de *nō* japonais. Autant d'éloquents exemples de traductions qu'effleure le souffle du modernisme.

1 Renouveler la langue

Pound trouve dans la traduction un stimulus pour son inspiration poétique, mais aussi une ressource pour le renouveau de la langue anglaise. C'est pourquoi il tente de recréer dans une poétique moderne des motifs et des images, des nuances et des humeurs, des rythmes et des mélodies des temps anciens. Son désir d'instaurer l'autonomie culturelle des traductions correspond à sa vision de la traduction poétique. Il estime que celle-ci se présente soit comme une photographie unilatérale du poème original, soit comme un nouveau poème dominé par l'expressivité propre au traducteur. Il distingue la traduction « interprétante », destinée à « accompagner » le texte étranger, de la traduction « rénovatrice », esthétiquement indépendante, qui applique le fameux principe *make it new* :

> En fin de compte et en toute probabilité, le traducteur ne saurait accomplir *tout* le travail pour le lecteur linguistiquement paresseux. Il peut montrer où est caché le trésor, il peut guider le lecteur dans le choix de la langue à étudier, et il peut aider de façon substantielle l'étudiant pressé qui possède assez de notions linguistiques et d'énergie pour lire le texte original parallèlement à la glose métrique.
>
> Cela renvoie à la « traduction interprétante ». L'« autre type » de traduction, celle où le « traducteur » crée résolument un nouveau poème, concerne purement et simplement le domaine de l'écriture originale [8].

Pound clarifie son projet traductif dans l'essai intitulé « Guido's Relations » et dans la notice explicative qui accompagne ses traductions de Cavalcanti. Il y admet avoir eu d'abord l'intention de publier ces poèmes dans leur version originale, accompagnés

6. *Ibid.*, p. 36-37.

7. Nous adoptons la transcription poundienne du nom et non pas celle qui s'est imposée aujourd'hui, à savoir Li Bai.

8. « *In the long run the translator is in all probability impotent to do all of the work for the linguistically lazy reader. He can show where the treasure lies, he can guide the reader in choice of what tongue is to be studied, and he can very materially assist the hurried student who has a smattering of a language and the energy to read the original text alongside the metrical gloze. This refers to "interpretative translation". The "other sort", I mean in cases where the "translater" is definitely making a new poem, falls simply in the domain of original writing.* » (Ezra Pound, « Cavalcanti », *Literary Essays of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 200 ; notre traduction.)

de gloses non rimées, pour ne pas s'interposer entre le texte original et le lecteur : « Au début, je ne voulais réaliser qu'une traduction en prose, afin de donner au lecteur ignorant l'italien une idée de la mélodie de l'original [9]. » Il renonce par la suite à son idée initiale, afin d'éviter le dédoublement du texte que le lecteur aurait été obligé de lire en italien pour la musique et en anglais pour le sens. Il confesse de surcroît avoir cherché à rendre le rythme des sonnets de Cavalcanti, non « ligne par ligne », mais en incorporant à sa version les traces de la puissance émotive et perceptive du poète florentin, pour conserver la « musique de ses vers » et leur « pouvoir magique ». Bref, il estime que la poésie ne suppose pas seulement la traduction de la lettre et de l'esprit, mais aussi un accompagnement adéquat, chargé de faciliter la compréhension par le lecteur contemporain d'une œuvre destinée à un autre lecteur, éloigné dans le temps et/ou dans l'espace. Au fond, note Pound, on ne voit la réalité que quand les sensations « reflètent la faculté de comprendre ». Autrement dit, le mystère poétique ne se laisse dévoiler que par un double éclaircissement : mental et sensoriel [10].

Pour illustrer ce point, nous allons nous arrêter brièvement sur la traduction d'un sonnet de Guido Cavalcanti :

Voi che per gli occhi mi passaste'l core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l'angosciosa vita mia
che sospirando la distrugge *amore*

E' ven tagliando di sì gran valore
che' deboletti spiriti van via
riman figura sol en segnoria
e voce alquanta, che parla dolore.

Questa vertù d'amor che m'ha disfatto
da' vostri occhi gentil presta si mosse :
un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Sì giunse ritto'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse
veggendo morto'l cor nel lato manco [11].

9. « *I began by meaning merely to give prose translation so that the reader ignorant of Italian could see what the melodic original meant.* » (*Ibid.*, p. 193 ; notre traduction.)

10. Ezra Pound, « Introduction », *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, trad. Ezra Pound, Londres, Stephen Swift and Co, 1912, p. 13.

11. La comparaison avec une version française de ce sonnet permet de dégager les prises de position traductives de Pound ; nous soulignons ici les éléments commentés de l'original et des traductions : « Vous qui par les yeux m'avez *percé le cœur* / et réveillé mon cerveau en sommeil, / considérez ma vie d'angoisse / et de soupirs, que *détruit* Amour. // Il va frappant si vaillamment / que tout affaiblis les esprits s'enfuient ; / seule résiste une apparence/ et un filet de voix, qui parle de douleur. // Cette force d'amour qui m'a *vaincu* / a promptement surgi de vos nobles yeux / *et m'a lancé un trait dans le flanc.* // Le coup a frappé si juste au premier tir / que l'âme frémit et tremble/ en voyant mort le cœur du côté gauche. » (Ezra Pound, « Sonnet XIII », *Rimes*, trad. Christian Bec, Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 72-73.)

La poésie du stilnoviste italien se caractérise par un lexique philosophique très conceptuel et par une grande variété d'images. Le thème principal de ses sonnets, et en particulier du sonnet ici examiné, est l'amour, présenté comme une passion irrationnelle qui sème la mort physique et spirituelle. Il n'est donc pas surprenant que Cavalcanti passe rapidement de la perception de cette affection comme sentiment lumineux et exaltant à sa perception comme force mystique dévastatrice et non contrôlée, qui se déchaîne contre le sujet poétique, sépare son corps de son âme, entrave ses fonctions vitales. Son pathos lyrique adoucit la sensation d'une stupeur mélancolique, transcendant le sujet et ses souffrances.

La traduction de Pound recrée habilement l'affliction et l'angoisse jaillissant du sonnet, le tourbillon enivrant des émotions, le dynamisme essoufflé des perceptions, le bouleversement intense des sens :

> *You, who do breach mine eyes and* touch the heart,
> *And start the mind from her brief reveries,*
> *Might pluck my life and agony apart,*
> *Saw you how love* assaileth *her with sighs,*
> *And lays about him with so brute a might*
> *That all my wounded senses turn to flight.*
> *There's a new face upon the* seigniory,
> *And new is the voice that* maketh *loud my grief.*
>
> *Love, who hath* drawn me down *through devious ways,*
> *Hath from your noble eyes so swiftly come !*
> *'Tis he hath* hurled the dart, wherefrom my pain,
> First shot's resultant ! and in flanked amaze
> See how my affrighted soul *recoileth from*
> *That sinister side wherein the heart lies slain*[12].

Pound emploie le lexique approprié pour transmettre la pulsion destructrice qu'exerce un amour non partagé sur le corps et l'esprit du sujet lyrique, et qui les dévaste tous deux : *distrugge* (détruit) – *assaileth* (assaille) ; *disfatto* (vaincu) – *drawn me down* (m'a atterré). Et, s'il ne réussit pas toujours à atteindre la même puissance du verbe – *passaste l'core* (percer le cœur) / *touch the heart* (toucher le cœur) –, il la compense ailleurs, en renforçant l'intensité expressive d'un autre élément : *un dardo mi gittò dentro dal fianco* (et m'a lancé un trait dans le flanc) – *hurled the dart, wherefrom my pain* (lança le dard, d'où ma douleur).

La technique traductive vise plutôt l'invention poétique que l'appropriation de l'original. Elle fait sentir la propre voix du poète-traducteur, dont la présence se manifeste dans le choix d'une stratégie lexicale archaïsante (*assaileth*, *maketh*, *hath*, *wherein*, *recoileth*), d'une syntaxe complexe qui reprend le mouvement de la syntaxe italienne, et d'une préférence pour des formes nominales insolites dans la tradition littéraire

12. E. Pound, « Sonnet I », *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, *op. cit.*, p. 17.

anglaise (*seigniory*, *sinister side*, *slain*). Les solutions proposées apportent aux vers traduits une sonorité nouvelle. De cette façon, Pound confère au sonnet le ton moderniste qui surmonte la distance pluriséculaire, en s'opposant à toute archaïsation artificielle de son langage :

> Les objections que l'on peut opposer à une telle méthode sont les suivantes : le doute quant à savoir si l'on a droit de réduire un poème sérieux à un simple exercice d'extravagance désuète ; la « représentation déformée », non pas de l'ancienneté du poème, mais de la sensation exactement proportionnée de cette ancienneté – j'entends par là que la langue du XIII^e^ siècle qu'utilise Guido apparaît bien moins archaïque à un lecteur italien d'aujourd'hui que la langue anglaise du XIV^e^, du XV^e^ ou du XVI^e^ siècles à un lecteur anglophone moderne. Il est même possible que ma version maladroite d'il y a vingt ans soit plus « fidèle » encore, en cela au moins qu'elle s'efforce de préserver la ferveur de l'original. Et comme cette ferveur ne se manifeste jamais dans la poésie anglaise de ces siècles-là, il n'existe aucun pigment verbal tout prêt susceptible de lui donner corps [13].

Il devient alors un co-auteur qui n'hésite pas à explorer le potentiel de sa langue maternelle, voire à la forcer pour pouvoir valoriser l'étrangeté de l'œuvre traduite. C'est pourquoi, à partir de la distinction qu'il établit entre la « méthode fluide de domestication qui dissimule à la fois le travail du traducteur et les relations asymétriques – culturelles, économiques, politiques – entre les nations anglophones et les autres nations [14] » et les « traductions étrangéisantes, qui ne sont pas transparentes, qui rejettent la fluidité au profit d'un mélange de discours plus hétérogène, et qui interprètent aussi partiellement le texte étranger, mais tendent à exhiber leur partialité au lieu de l'effacer [15] », Lawrence Venuti définit comme *étrangéisante* la pratique traductive d'Ezra Pound. Et, par conséquent, de tout poète-traducteur qui aspire à la production de traductions rénovatrices.

2 Potentialiser l'*état chantant* de la langue

Yves Bonnefoy partage la conviction de Pound : une traduction « ligne par ligne » ou « rime par rime » étouffe la spontanéité. En ce sens, toute tentative d'imitation de la versification du poème original est vouée à l'échec. La tâche du traducteur consiste à transmettre le dit du poète, et non ce que la critique littéraire lui attribue en parlant en son nom. Cela ne signifie nullement que la poésie soit privée de sens. L'abondance même de figures rhétoriques – chargées de signification – dément pareille assertion. Cette mise en scène, d'une extrême importance pour la traduction poétique, complique

13. « *The objections to such a method are : the doubt as to whether one has the right to take a serious poem and turn it into a mere exercise in quaintness ; the "misrepresentation" not of the poem's antiquity, but of the proportionate feel of that antiquity, by which I mean that Guido's thirteenth-century language is to twentieth-century Italian sense much less archaic than any fourteenth-, fifteenth-, or early sixteenth-century English is for us. It is even doubtful whether my bungling version of twenty years back isn't more "faithful", in the sense at least that it tried to preserve the fervour of the original. And as this fervour simply does not occur in English poetry in those centuries there is no ready-made verbal pigment for its objectification.* » (E. Pound, « Cavalcanti », art. cité, p. 200 ; notre traduction.)

14. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, Londres, Routledge, 1995, p. 38 ; notre traduction.

15. *Ibid.*, p. 34.

davantage la tâche du traducteur, qui consiste à assumer aussi bien la forme que le contenu de l'œuvre :

> Le premier objet de son attention ne doit pas être les enchevêtrements sémantiques de la matière textuelle, mais ce rythme, cette musique des vers, cet enthousiasme de la matière sonore, qui ont permis au poète de transgresser dans le texte le plan où le mot est d'abord concept. Et pour être ainsi attentif, que lui faut-il sinon se laisser prendre, naïvement, immédiatement, par cette musique, afin qu'elle éveille en lui, lui le traducteur en puissance, le même état poétique, le même « état chantant », que chez l'auteur du poème. Qu'il sache écouter ainsi, répondre ainsi, et va s'offrir à lui, cette fois dans sa propre langue, va s'éveiller dans les mots de sa traduction en projet une musique encore, la sienne désormais : et va s'ouvrir ce chemin, vers l'expérience de l'être, vers le savoir de la vie, que la musique des mots est peut-être seule à rendre possible. Après quoi peu importe si ces rythmes nouveaux auront différé, par la prosodie, par les timbres, de la rythmique propre de l'œuvre originale, car l'essentiel c'est qu'un rapport se soit établi dans le traducteur devenu poète avec la matière sonore [16].

Dans toutes ses transcréations, Ezra Pound accorde une attention particulière à l'état chantant de la langue :

> Je crois au rythme définitif et absolu comme je crois au symbole absolu ou à la métaphore. La perception de l'intellect est renfermée dans le mot, celle des émotions dans la cadence. Ce n'est que dans un rythme parfait, joint au mot parfait, que cette double vision peut être notée [17].

Dans cette quête, il relève trois traits distinctifs de la poésie : la *logopœia*, la *phanopœia* et la *melopœia*. La *logopœia* serait l'usage contextuel des connotations actualisées par les jeux linguistiques : cette « danse de l'intellect parmi les mots [18] » est déployée dans les *Cantos*. La *phanopœia*, à savoir la projection des images sur l'imagination visuelle, est directement à l'œuvre dans les traductions de Li Po. Quant à la *melopœia*, c'est-à-dire la qualité musicale qui dirige le sens [19], la meilleure expression en est présentée dans les versions des *Sonnets* de Cavalcanti.

La *logopœia* n'exploite pas la dénotation des mots, mais bien leurs connotations actualisées par les jeux linguistiques : autrement dit, leur sens contextuel plutôt que leur sens littéral. « La danse de l'esprit » s'épanouit dans les *Cantos*, l'*opus magnum* de Pound. Ce poème grandiose, quoique inachevé, composé de cent vingt chants, s'engage

16. Yves Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », *Treizièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Atlas/Actes Sud, 1997, p. 33.

17. « *I believe in an ultimate and absolute rhythm as I believe in an absolute symbol or metaphor. The perception of the intellect is given in the word, that of the emotions in the cadence. It is only, then, in perfect rhythm joined to the perfect word that the two-fold vision can be recorded.* » (E. Pound, « Introduction », art. cité, p. 11 ; notre traduction.)

18. « *The dance of the intellect among words.* » (E. Pound, « How to read », art. cité, p. 25 ; notre traduction.)

19. *Ibid.*

dans une chasse aux mots singuliers, appartenant à des mondes et à des cultures différents : l'*Odyssée* d'Homère, la poésie lyrique de Sappho, les *Métamorphoses* d'Ovide, les poèmes de Properce et de Catulle, la *Divine Comédie* de Dante, les sonnets de Cavalcanti, les troubadours occitans, les lettres de Sigismond Malatesta, parmi bien d'autres. L'objectif de Pound n'y est pas d'user de la signification « académique » des mots, mais de faire renaître leurs significations historiques, développées accidentellement, en restaurant leurs connotations associatives. Il en résulte un enchevêtrement inédit de ses propres idées poétiques, d'emprunts lyriques et de fragments traduits :

> [La *logopœia*] s'étend au vocabulaire, à la syntaxe, aux ellipses, aux suspensions, à la référence périmée ou augmentée, à l'étrangeté littérale des *Cantos*. C'est ici que Pound vérifie, renouvelle et dépasse les usages habituels et les associations connues, et par conséquent sa relation avec ses lecteurs s'avère à la fois potentiellement enrichissante et exposée au risque [20].

Le poète américain y est poussé, dans une large mesure, par le désir de sélectionner des images et des humeurs lyriques distanciées de la poétique instaurée par Shakespeare, qui, avec celle de Dante, définit le canon occidental. Les *Cantos* se présentent alors comme des éléments systématiquement assemblés, « fruits de la collecte d'un passé culturel qu'on sent menacé de se dissoudre [21] ». En d'autres termes, il s'agit d'un collage de motifs et d'images, de tonalités et de sensations, de rythmes et de mélodies d'antan.

La *phanopœia* est relativement facile à saisir. Pound s'en sert largement dans ses transcréations de la poésie chinoise, incluses dans le recueil *Cathay*, en recourant à deux formes : l'une brève (« Separation on the River Kiang »), l'autre plus longue et plus libre (chanson – « Song of the Bowmen of Shu » ; élégie – « Lament of The Frontier Guard » ; ballade – « A Ballad of The Mulberry Road »). La majesté visuelle des mots l'aide à transmettre la figurativité chinoise sans être obligé d'expliquer le rapport entre les images, en se fiant essentiellement à leur impact émotif.

La *melopœia* est extrêmement importante pour le travail poétique. Écouter une poésie rédigée dans une langue qu'on ne comprend pas – comme nous l'avons déjà mentionné à propos de sa traduction de Cavalcanti –, n'exclut pas la possibilité d'être sensible à la mélodie des mots, génératrice de sens. C'est notamment parce qu'il estime que la *melopœia* s'avère plus difficile à traduire, voire intraduisible, que Pound décide de modifier le schéma rythmique du sonnet analysé ici, en supprimant les rimes embrassées. De même, en raison de l'impossibilité objective de recréer les rythmes et les tons qui caractérisent le chinois, il substitue ses propres images à celles de Li Po, car

> la maîtrise, une maîtrise mineure, consistera à préserver la continuité du vers, sa sonorité aussi continue que la ligne dans l'un des derniers dessins de Miró sur papier, et à lui conférer un équilibre parfait, sans discon-

20. Peter Brooker, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, Londres, Faber & Faber, 1979, p. 233 ; notre traduction.

21. George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, p. 430.

> tinuité, sans parties maladroitement saillantes, et sans perdre l'intensité des phrases singulières [22].

La syntonie des sentiments humains et des instantanés du paysage est l'une des préoccupations majeures de la vision du monde chinoise. La pensée chinoise conçoit l'homme comme un élément de la nature parmi bien d'autres, avec lesquels il est susceptible d'interagir sans tenter de les assujettir pour autant, ni subir passivement le sort que lui imposerait une force extérieure. Cette mentalité, très différente de la mentalité occidentale, ne fait pas grand cas de nos antinomies traditionnelles : actif/passif, sujet / objet, propre / étranger. Les mouvements, les processus, les changements, qui surviennent au sein de l'univers, découlent les uns des autres sans chercher à dominer. L'esprit humain essaie de capter cette interdépendance pour représenter le monde matériel dans son intégralité. Cette complétude se réfléchit dans l'image nostalgique de la séparation du poème de Li Po et, par conséquent, dans la transcréation poundienne où la vision du monde occidentale cède la place à l'expérience du Dao.

L'œuvre à traduire, ou plutôt l'idée que Pound s'en fait, inspire sa transcréation poétique et devient le prétexte de la jonction du moderne et du distant, tant culturellement que temporellement parlant. La description nostalgique du paysage dans « Séparation sur le fleuve Kiang » évoque, pour le lecteur occidental, la sensation de la singularité, de la grâce et de la beauté éphémères qui caractérisent l'art et la nature orientales [23]. La calligraphie même du poème le laisse percevoir comme un tableau [24] :

> 送孟浩然之广陵
>
> 李白
>
> 故人西辞黄鹤楼,
>
> 烟花三月下扬州。
>
> 孤帆远影碧空尽,
>
> 惟见长江天际流。

Traduction anglaise mot à mot des « Adieux à Meng Haoran » de Li Po :

> *Sending off / Meng / Hao / Ran / towards / Guang / Lin*
> *Li Bai*
> *Old / friend / west / departs / Yellow / Crane / Tower*
> *Smoke / flowers / third / month / down / Yang / Zhou*
> *Single / sail / distant / scene / blue / emptiness / limitless*
> *Only / see / Long / River [Yangzi] / sky / horizon / flow*

22. « *The mastery, a minor mastery, will lie in keeping this line unbroken, as unbroken in sound as a line in one of Miro's latest drawings is on paper ; and giving it perfect balance, with no breaks, no bits sticking ineptly out, and no losses to the force of individual phrases.* » (E. Pound, « Cavalcanti », art. cité, p. 197 ; notre traduction.)

23. Ezra Pound reprend la transcription du fleuve Yangzi Jiang d'après les notes d'Ernest Fenollosa.

24. Voir Armen Godel, « Le transport des sens, du japonais au français », dans Marion Graf (dir.), *L'écrivain et son traducteur*, Genève, Zoé, 1998, p. 236.

« Separation on the River Kiang » (Ezra Pound, 1915) :

> *Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro,*
> *The smoke-flowers are blurred over the river.*
> *His lone sail blots the far sky.*
> *And now I see only the river,*
> *The long Kiang, reaching heaven*[25].

N'hésitant pas à malmener aussi bien la langue-cible que le texte original, Pound compense son insuffisance linguistique en chinois par la recherche d'images émouvantes. Partant du présupposé qu'il n'existe pas de langues « exhaustives », il superpose le chinois et l'anglais. Ses partis pris, comparés avec la traduction interlinéaire du poème, mettent néanmoins en évidence la proximité du texte-source et du texte-cible. Le vers « *His lone sail blots the far sky* », par exemple, transmet assez fidèlement la juxtaposition des pictogrammes *Single / sail / distant / scene / blue / emptiness/ limitless*. En reproduisant leur concaténation selon la méthode idéogrammatique, le poète-traducteur a su recréer la nature aussi fugace que sophistiquée de l'image. En combinant l'effet visuel et l'effet cérébral, typiques de la grande poésie chinoise qui « a privilégié les formes courtes, mais pour produire des effets "longs"[26] », il parvient à saisir la plénitude de l'instant. Et, s'il ne reprend pas littéralement le dernier mot *flow* (flux)[27] et termine sa version par le polysémique *haven* (port, refuge ; par paronomase : paradis), il transmet bien l'idée que « tout coule », que tout instant est suivi par un autre – continuité incessante créant le mouvement cyclique du cosmos.

Le sinologue Jean François Billeter note avec justesse que la poésie classique chinoise cherche à représenter des instants vécus : « Elle n'exprime pas d'inconsistantes rêveries, comme on l'a souvent cru, mais des *moments* ou des *événements* dont le poète a fait l'expérience et qu'il a su rendre indéfiniment accessibles dans leur fraîcheur première[28]. » L'accumulation d'événements simples conduit à une représentation complexe de la réalité, perçue comme

> une sorte d'accéléré dans lequel s'unissent ou s'articulent, en un instant ou en une succession rapide d'instants, un nombre inattendu d'éléments du réel. L'art du poète est de ressaisir cet événement et de faire ressurgir en nous le réel[29].

Le lecteur occidental est alors censé reconstruire l'atmosphère de la poésie chinoise à travers le parallélisme des émotions latentes et de la description de la nature, mais aussi la dialectique de l'étranger et du propre qui caractérisent la traduction en général. Les fantasmes idéogrammatiques du poète donnent lieu à une méthode traductive qui juxtapose des images, des paroles et des rythmes dans la recherche d'une poéticité mélodique. Il apprécie particulièrement l'état chantant de la langue-source, et s'efforce

25. Ezra Pound, *Cathay*, Londres, Elkin Mathews, 1915, p. 28.
26. Jean François Billeter, *Trois Essais sur la traduction*, Paris, Allia, 2014, p. 26.
27. Le dernier mot d'un poème classique chinois est très important car tout le sens s'y trouve condensé.
28. J. F. Billeter, *Trois Essais sur la traduction*, *op. cit.*, p. 12-13.
29. *Ibid.*, p. 13.

d'atteindre une singulière « harmonie imitative [30] ». Ses jeux de langage sont un défi à l'esprit : ils ébranlent l'équilibre du mode usuel de penser et de s'exprimer, et font dévier le sérieux et l'authenticité scientifiques.

Le moderniste américain est fasciné par la musicalité des langues romanes, l'extravagance du cyrillique, l'exotisme des sinogrammes :

> Il pratique tous les jeux possibles avec la langue étrangère qu'il prend pour modèle. Il pratique aussi bien la citation pure et simple, détournée parfois de son contexte et donc de son sens, que le pastiche, que la traduction au sens classique. Le pastiche demande une complicité avec le lecteur, il faut que le lecteur reconnaisse la source pour apprécier l'imitation qui n'est pas forcément parodique. Qui peut être un hommage. Qui peut être plus proche de l'imitation ou plus proche de la paraphrase. Le pastiche demande d'avoir l'oreille fine et juste [...], car chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent vite. Dit Proust. Qui nous éclaire par son propre exemple sur la pratique de la traduction-pastiche chez Pound : « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson. » Je ne commente pas, mais je lance ceci comme une piste à suivre sur la façon dont, traducteurs, surtout de poésie évidemment, nous devons « chanter » notre auteur [31].

Jugeant fallacieuse toute aspiration à une traduction transparente, Pound récrit le texte-source suivant sa propre sensibilité. Ses « traductions pastiches » sont convaincantes tant pour lui-même que pour son lecteur, entraîné dans un périple qui l'éloigne des conventions. Cette démarche stimule l'épanouissement de la créativité, mais prive le lecteur de la possibilité d'accéder à l'original par la traduction. Le poète-traducteur encourt donc le risque d'imposer volontairement ou involontairement son propre style, son mètre et son émotivité à l'œuvre traduite. Au lieu de tomber dans le piège de la polysémie disséminée, toutefois, il doit essayer de reprendre le geste poétique qui la dissipe comme l'unique possibilité de sauver la « poésie » dans la traduction.

⋆

Ezra Pound a certainement bouleversé l'idée stéréotypée que l'on se fait du traducteur, et remis en question l'exigence d'équivalence en traduction. Il traduit d'une manière innovante, surprenante et controversée qui révèle sa passion pour la lecture. Il tend à remplacer le langage littéraire commun par un autre, plus ouvert, discursif, instantané. Autrement dit, il substitue l'oralité à l'écriture. En même temps, il remet en usage et réactualise un lexique archaïque, tombé en désuétude, qui, ainsi rénové, dévoile son état chantant insoupçonné.

C'est pourquoi ses transcréations insolites fascinent ceux qui y puisent des encouragements pour chercher eux-mêmes de nouvelles formes et de nouvelles images. Son projet

30. Marie-Claire Pasquier, « Ezra Pound traducteur », *Vingtièmes Assises de la traduction littéraire*. Arles, Atlas/Actes Sud, 2004, p. 26.
31. *Ibid.*, p. 28.

poétique alimente encore le débat sur la créativité de la traduction et les problèmes qui y sont liés – en particulier la réécriture, la retraduction et l'auto-traduction. C'est donc tout naturellement que le projet de transcréation de Pound – explorer le potentiel poétique de la langue maternelle – a été repris à sa suite par d'autres poètes traducteurs, tels W. H. Auden, Octavio Paz, Salvatore Quasimodo ou Michel Deguy.

Bibliographie

Billeter, Jean François, *Trois Essais sur la traduction*, Paris, Allia, 2014.

Bonnefoy, Yves, « La communauté des traducteurs », *Treizièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Atlas/Actes Sud, 1997, p. 25-38.

Brooker, Peter, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, Londres, Faber & Faber, 1979.

Campos, Haroldo de, « De la traduction comme création et comme critique », *Change*, n° 14, 1973, p. 71-84.

Godel, Armen, « Le transport des sens, du japonais au français », dans Marion Graf (dir.), *L'Écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Zoé, 1998, p. 233-237.

Oseki-Dépré, Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.

Pasquier, Marie-Claire, « Ezra Pound traducteur », *Vingtièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Atlas/Actes Sud, 2004, p. 13-32.

Pound, Ezra, « Introduction », *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, trad. Ezra Pound, Londres, Stephen Swift and Co, 1912, p. 1-13.

Pound, Ezra, *Cathay*, Londres, Elkin Mathews, 1915.

Pound, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1935.

Pound, Ezra, *Rimes*, trad. Christian Bec, Paris, Imprimerie nationale, 1993.

Steiner, George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres et New York, Routledge, 1995.