Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1986)

Heft: 3

Artikel: La traduction, corps physique : à partir d'une expérience de traduction de Pasolini

Autor: Santschi, Madeleine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006635

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Madeleine Santschi

LA TRADUCTION, CORPS PHYSIQUE: À PARTIR D'UNE EXPÉRIENCE DE TRADUCTION DE PASOLINI.

La traduction a quelque chose de physique dans son empoignade. Elle est en cela proche de l'amour. On est attiré, on s'accroche, on recule, on ne sait plus. Quelque chose surgit qui aussitôt s'altère, s'augmente ou se minusculise. Comme la passion, elle exige l'ascèse: éliminer le monde extérieur pour mieux totalement l'inclure. Elle ne cesse de poser l'impossible problème de l'amour-chose ou de l'amour-être, en bref de la fidélité ou de l'annexion.

Où donc la limite? Où l'irrespect qui est lui aussi parfois génie. Faut-il charmer le lecteur en lui facilitant l'approche d'une oeuvre ou au contraire lui en imposer le salutaire rempart, suivie de la fabuleuse ascension? Comment exercer cette tentative de rapprochement entre „deux alphabets de symboles", comme les nomme Borges, „dont l'exercice suppose un passé que les interlocuteurs partagent". De même que la sonate *Le Printemps*, de Beethoven, interprétée par Yehudi Menuhin (mêmes notes, même partition, même édition, même violoniste, même violon et parfois mêmes époques de la vie) se fait plus transparente, homogène, unifiée, allègre ou plus passionnée, intériorisée, plus germanique, avec peut-être plus de grandeur selon qu'elle est accompagnée par Hephzibah, Kenntner ou Kempf, – la première plus organique dira le violoniste, le second plus hongrois, le troisième plus germanique avec une attaque de la note autre, – de même Shakespeare s'articule autrement si traduit par Pierre-Louis Matthey, Pierre-Jean Jouve, Henri Thomas, Pierre Leyris, Butor, André du Bouchet ou Hugo fils.

Ni l'amour, le talent, le travail, la connaissance de la langue, la recherche de l'un ou de l'autre n'est là en cause, pas plus que le respect. Qu'y pouvons-nous si l'un porte un béret, le second une canne, le troisième aime la bière et l'autre enfin le Tokay? Le cliché „tradut-

tore-traditore" n'est qu'absolue lucidité face à l'impie nécessité des choix par la fatalité présupposés face à ces privilèges accordés (peut-être inconsciemment même) par le traducteur – ici devenu interprète – à travers sa nature, ses humeurs qui sous-tendent sa position envers les très subjectifs rapports syntaxe-lexique-rythme, freinent, altèrent ou en tout cas modifient l'irreconstituable coulée initiale, établissant par la force des choses la boiterie des privilèges là où il n'y en avait pas, glissant en quelque sorte un autre corps, une autre peau, un voile sur le texte original, le vêtissant d'un caractère autre, d'un sexe, d'un âge autres, voire d'une époque, ainsi le metteur en scène s'emparant de Molière ou de Wagner et glissant entre l'auteur et le monde décors, oripeaux, visions, le traducteur n'étant pas créateur mais sélecteur (ainsi Pound dans ses traductions françaises privilégiant le rythme, ce qui lui sera d'ailleurs reproché).

Traduire, c'est com-prendre, prendre en soi, donc quelque part dévorer, s'approprier: non seulement l'âme de l'autre, sa pensée, mais ses os, son poids, ses odeurs, sa manière de respirer, de marcher. Se noyer avec lui et dans le meilleur des cas ressusciter avec lui. Accomplir avec l'autre une révolution autour de la terre pour revenir à ce point de départ légèrement modifié que l'on découvre après chaque voyage. Emerger, éprouver la tristesse des adieux, se retrouver riche d'un monde autre, de plus profondes cicatrices. Redépasser le point de mort, le point gris dont parlait Klee, qui n'est pas seulement celui de sa propre mort, mais celle de l'autre et du monde. Et devant cette impossibilité, monstrueusement enfanter d'une création bifide. Pour traduire sans trahison il faudrait avoir aimé les mêmes nuits, fumé les mêmes cigares, joué de la même manière avec l'eau et le sable, parlé les mêmes syllabes, avoir vécu les mêmes agonies, gravi les mêmes cimes, souffert avec la même souffrance, goûté aux mêmes viandes, parfums, s'être perdu dans les mêmes sons, livres, compositeurs, couleurs et peintres, les mêmes marques de whisky, avoir voulu tordre le cou ou aimé le monde avec le même désespérant espoir.

Ah, l'infirmité muette des mots français, leur misère sonore, leur terminaison bancale, ah la beauté pleine de l'italien. Ah, l'inébranlable de ces infinitifs presque latins dans leur lourdeur et puissance, beaux là comme statues, comme marbres. Ah, la souplesse sonore, la modulation de l'adjectif italien qui selon qu'il représente virilité ou

féminité, singulier ou pluriel, à lui seul se soumet et indique. Ah, ce mot qui brusquement fait mouche, éclate, propage ondes, radiations à partir de quoi des relations se constituent ou se reconstituent, manière de vécu comme universel et pourtant si bizarrement, si étroitement personnel, comme dans les fables. Ah, les limites de ce français explicatif, logique, élégant, abstrait. Ah, la forme physique rablée, violente de l'italien. Ah, les chausse-trappe de la parataxe, de l'hypotaxe, l'italien comme l'anglais plaçant les mots sur un même plan ou presque, le français comme l'allemand se plaisant à les faire chanter, moduler, danser. Ah, „l'aposio pesis". Ah, le génie des langues.

Ce que je voudrais tenter de dire ici c'est qu'une langue est un corps physique, une attitude au monde, un passé, un présent. Une écriture, un texte c'est une façon de poser les pieds sur le sol, de ce souvenir, de regarder un tableau ou de ne pas le voir, de se concentrer, d'avoir peur, de caresser un enfant, de préférer l'aube à la nuit, les cimetières au soleil, l'intellect au corps, de privilégier l'inconscient par rapport au conscient, l'idée à l'image ou le contraire.

Traduire c'est donc, par fatalité, interposer un corps autre, celui du traducteur entre l'original et la traduction.

Dans son livre *Principi della comunicazione letteraria*[1], Maria Corti parle, à propos d'une oeuvre et de sa traduction d'hypersigne et d'hyposigne. Elle évoque le mouvement, la coulée du texte original; son, sens, syntaxe, lexique, rythme. L'oeuvre comme champ de tensions, tensions pluridirectionnelles ajoute Maria Corti, puisque l'oeuvre littéraire existe à plusieurs niveaux: thématique, symbolique, idéologique, stylistique, discursif, métrique, ainsi qu'aux niveaux du lexique, du son, des timbres, du rythme aussi. Elle distingue encore la forme du contenu de la forme de l'expression qui, en se mariant, constituent l'hypersigne. Les différents niveaux de l'hypersigne – son, timbre, syntaxe, lexique, rythme – se précipitent, au sens chimique du terme en une unité supérieure. En une seule coulée, précise Maria Corti, face à laquelle l'hyposigne – la traduction donc – ne peut être qu'une fragmentation à travers la série de choix successifs qu'il présuppose.

1 Milan, Bompiani, 1976.

C'est dans cette coulée initiale, cette inspiration cohérente, jaillissante, pourvue de sa tonalité unique, que tout traducteur intervient, puisque, n'étant pas l'auteur, il devra par force opérer des choix, privilégier selon sa nature même ou les difficultés qui se présentent des priorités selon son tempérament, son ampleur, ses limites dans les éléments constitutifs d'un tout dont il n'est pas, dont il ne pourra jamais être globalement l'auteur, devenant – le plus fidèle, le plus amoureux, le plus attentif qu'il soit – sélecteur. Ainsi par exemple, quand j'ai traduit Pizzuto[2], face à la difficulté, l'impossibilité de la tâche, face à ces textes serrés sur eux-mêmes comme boules de cristal chinoises polies par des générations de main, face à cette syntaxe qui avait éliminé tous les articles, tous les verbes à la forme active, presque toute ponctuation, ai-je, prise de vertige, opté pour le sens et le rythme à défaut de pouvoir restituer le poids, la force intrinsèque de ces mots qui, de par leur son même, leur solitude, privés de toute explication, se dressaient là comme sculptures. Je dis bien, faute de mieux, mais qu'y pouvais-je, si Pizzuto disposait de briques et moi de glaise, la terminaison muette de beaucoup de mots en français les privant de toute solidité.

Introduire un troisième corps physique entre deux langues, entre deux réalités, entre deux textes, l'original et le mien. En introduisant ce corps, en privilégiant – puisque je ne suis pas l'Autre que je ne pourrais jamais être l'Autre – consciemment ou inconsciemment, selon l'être de désir que je suis, involontairement, selon ma nature, tantôt le sens, tantôt l'image ou le rythme, que je le veuille ou non j'introduis mon corps, mes répulsions, mes attirances, mes besoins dans ma démarche, j'éclaire, à mon insu, ou je jette de l'ombre sur tel ou tel détail, partie, fragments, ainsi un directeur de galerie de tableaux en exposant de telle ou telle manière un peintre ou un sculpteur, mettra en relief la couleur, je ne sais, les thèmes ou le rythme, faisant surgir des aspects autres, ainsi l'acteur soulignant certains mots. Ainsi, on vient de le voir, quand Marta Argerich ou Glenn Gould ou Benedetti Michelangeli jouent Bach, c'est Bach mais c'est aussi quelque chose d'eux qui dessous se dévoile; ainsi quand Pierre-

2 Antonio Pizzuto, *Pagelle I, Pagelle II, Ultime*, édition originale bilingue avec notes, Milan, Il Saggiatore, 1973, 1975, 1978.

Louis Matthey, Henri Thomas, Pierre-Jean Jouve ou André du Bouchet traduisent Shakespeare, c'est eux aussi qu'on découvre, par delà toute fidélité au mot, leur rythme, leur respiration, leur démarche.

A quel point un texte est rythme, mémoire, timbres, résonance, art de vivre, passé, présent, culture, sonorité précipités dans une tonalité sans repentir, à quel point une traduction est – par delà tout désir de fidélité – à l'original ce que le gris est à l'or, l'ombre et la peur au soleil, j'ai eu l'occasion d'en faire l'an dernier, à la Maison de la Culture André Malraux, à Reims, où je présentais le poète lucanais dialectal – au sens pasolinien du terme – Albino Pierro, l'immédiate expérience. Ainsi comment passer d'un très barbare „crei" au plat, sentimental, élégiaque „demain"; comment rendre la cruauté et à la fois l'innocence de ce monde original dont les cris déboulent et se bousculent, l'eau lustrale de „ce chant à bouche fermée" comme l'écrira François Wahl, serré autour d'un thème, le même jusqu'à l'obsession, l'amour et sa face nocturne: le manque? Si de mes traductions je pouvais reconnaître le sens, le rythme, la fulgurance qui fut là saluée, je demeurais sans voix face à la violence de l'original. Où la douceur sauvage, l'irréductible, le rocailleux de ces —s, de ces —t, ? *Nd'u piccicarelle di Turse* devenant *Dans le précipice de Tursi*[3]. Que pouvaient avoir de commun le farouche tursitain dont on sait qu'il fut inventé, codifié par Pierro et l'élégant français? L'irréparable frontière me fut confirmée par la traduction, aussitôt après entreprise, d'un autre recueil de Pierro: *Eccò 'a morte?*[4] *: Pourquoi la mort?* L'histoire d'un abandon. Une femme quitte un homme. Banal, direz-vous. Mais ici ce sont les mots mêmes qui roulent, déboulent, se séparent. Ici la séparation se fait non seulement par le sens, mais par le son, le rythme, la décomposition du langage, les timbres eux-mêmes qui se cherchent, s'agressent, se heurtent et se défont. De complainte parfois sentimentale au niveau du sens, le texte devient rébellion violente au niveau de la sonorité, des rythmes. Tout l'élégiaque est gommée par le rauque, le sauvage, l'indompté „du frais parler du pays". Tout devient bruit. On est dans un frémissement d'esprits, de vents,

3 Albino Pierro, *Nd'u piccicarelle di Turse*, Bari, Edizioni Laterza, 1967.
4 Albino Pierro, *Eccò 'a morte?* Bari, Editori Laterza, 1969.

de précipices. C'est la terre entière qui tremble et se fissure et non pas une pauvre petite histoire d'amour telle que cela risque d'être à travers l'élégance, le lisse du français. Ainsi quand l'homme dit à la femme ce – je te pardonne – désuet, machiste, presque ridicule, en tout cas dépassé à notre époque en français, en dialecte il retrouve des profondeurs bibliques à travers cette lave en ébullition, manière de cri primal. Genèse, chaos, alors que la traduction fait sens. L'homme est là abandonné comme sa terre est abandonné, comme sa langue est abandonnée. Privés de leur musique et transvasés dans une langue véhiculant une autre culture, des références autres, le sens même est altéré. Je veux dire que des mots tels que „prière", „pardon", „abandon" si profondément liés à la Lucanie, à la terre de *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, de Carlo Levi, et de *Rocco et ses frères*, de Visconti, réduites au sens et au rythme se font passé. Ce qui est là innocence transporté dans une langue plus rationnelle peut sembler naiveté, désuétude qui est à l'origine fidélité à une culture, terre, éternel présent.

Car une langue c'est aussi une époque, une évolution – qu'on songe au passage du latin à l'italien – donc des modes, c'est-à-dire des façons différentes d'éclairer, de se projeter, de sentir, de penser. De même que Bach a été différemment entendu et donc joué, selon que son interprétation obéissait à la sensibilité larmoyante de l'Allemagne luthérienne du 18ème ou à ces allegros qui fascinaient tant les musiciens qui le redécouvraient après la guerre de 14-18, envoûtés eux par le mouvement continu, le déroulement implacable de ces oeuvres qui semblait interdire aux éléments psychologiques toute intrusion dans cette trame sonore où l'on chercherait vainement le moindre interstice, de même l'époque actuelle recrée un autre Bach à sa ressemblance, plus proche des timbres peut-être. Ainsi André du Bouchet dira sa difficulté face à l'anglais de Shakespeare d'il y a quatre siècles, Philippe Jaccottet face à la préciosité de Gongora, cet Espagnol du XVIe que ses traductions viennent d'exhumer. Ainsi les multiples traductions de Pessoa, de Mandelstamm pour ne citer que celles-là. Ainsi ce besoin pour un éditeur de me demander une traduction neuve de *La madre*[5] de Grazia Deledda qui ne présente

5 Grazia Deledda, *La madre*, Paris, Stock, 1981.

pourtant pas de grandes difficultés de traduction, mais dont la version parue chez Grasset, vers 1930, était paraît-il – je ne l'ai pas vue – devenue quasiment illisible: avec des mots pourtant toujours les mêmes. Ainsi tout près de nous, Ion Caraion, le grand poète roumain en exil à Lausanne, traduit en français me disait à quel point les écrivains des pays de l'Est comme lui usent de la métaphore, forme dépassée en Occident, et les problèmes que cela pose pour les traducteurs français qui par leur culture même, le système, les modes littéraires dans lesquelles ils se trouvent pris, intellectualisent ses textes, transforment le charnel en concept, en philosophie.

Ceci pour ne citer que telle ou telle expérience, je pourrais personnellement en citer d'autres et sur d'autres niveaux, ainsi la traduction que j'ai tenté de faire de *Tete Veleta (Tête voilettée)* de Laura Betti, ce beau livre de destruction, et de violence avec lequel j'eus tant à lutter, dont j'eus peur, n'étant sans doute pas descendue suffisamment au fond de ma propre violence.

Problèmes de culture donc, de races, de passé commun, de temps, que les langues, l'écriture mystérieusement enferment. Problèmes de vibrations aussi, de ce qui dessous se charrie de mystérieux, d'inconnu de nous, manière d'étoiles filantes qui prolongent chaque mot de façon différente dans l'inconscient.

Dans un même ordre d'idée Barenboim, le musicien, parle de l'interprétation d'une oeuvre comme toujours „contemplative", l'élément actif ayant été donné dans la création. Et Glenn Gould: „l'interprète re-crée," donc fait fonction de médium.

On m'a demandé de parler de la traduction de „Supplica a mia madre"[6], de Pasolini, ce beau poème d'amour et de mort, autour de la relation de Pasolini et de sa mère, à qui le liait un lien si fort que même la mort ne put l'interrompre puisque Susanna Pasolini glissa doucement dans la folie à l'instant même de l'annonce de l'assassinat de son fils, texte central donc pour l'oeuvre pasolinienne, que Laura Betti m'a demandé de traduire, et qui figure dans l'hommage *Avec les armes de la poésie*[7] publié à l'occasion de l'important colloque

6 Pier Paolo Pasolini, *Avec les armes de la poésie*, Associazione „Fondo Pasolini", Diffusé par la Maison des cultures du monde, Paris, 1984.

7 *id.*

tenu l'automne dernier à Beaubourg et à La Maison des cultures du monde à Paris, sous le patronage du Ministère français de la culture, d'octobre à décembre 1984, autour de Pasolini écrivain, cinéaste, homme civil.

„Supplica a mia madre". En face de quoi se trouve-t-on? Une confidence d'un fils à sa mère. Un cri. Un texte simple. Mais la parole du Christ aussi est simple... Il a beaucoup été question à Paris de la vision frontale de Pasolini. Le piège du simple chez Pasolini tient peut-être à cette vision frontale qui n'épargne rien: ni à l'auteur, ni au lecteur (Contini parlera, dans ce même hommage, de „Cette limite de l'humain chez Pasolini", „Pauvre, authentique absolu aux frontières du désert et de la brûlure volcanique". Il dira aussi „la formulation non rationnelle, symbolique même hermétique, passionnelle de ses écrits", „sauvage désir de vivre", violence de sa „solitude de défi et de lutte contre le Père").

En apparence peu ou pas de difficulté de compréhension. Mais dès les premières lignes, cette douceur, cette violence soudaine quasiment insoutenables. Ce regard que Pasolini a eu face à la vie, – et sans doute à la mort – ne reculant devant rien, ni lui-même, ni la peur, ni la contradiction, ni la malédiction, le souffrir et le faire souffrir. Un regard qui ne tremble pas. Le courage de tout voir jusqu'au fond sans ciller. La ravageante évidence. La lie bue jusqu'au fond de la coupe.

Un texte sans violence et d'une totale violence. La vérité. Le ton du Christ parlant à sa mère. Comment soutenir sans frémir cette tension, ces vibrations? Cette vision frontale la faire mienne, la restituer ou tenter de? Toutes mes peurs s'affolent. J'ai perçu le sens, perdu le sens. Le travail commence.

Prenons le titre. „Supplica a mia madre". Déjà spontanément, on bute sur l'intervention musicale de ces quatre „a" faisant inconsciemment référence à la prière. Mais avec une telle discrétion, une telle pudeur.

Je songe à „supplication", mais déjà c'est accentué, presque ampoulé. „Supplique à ma mère" „Supplica a mia madre"? Le premier est correct: sens, exactitude, voire élégance. Mais le second plus charnel. Ah la „fisicità" de l'italien, la „fisicità" de Pasolini. On voit les mains jointes, la peinture. Le côté religieux véhiculé par des siècles de

tradition visuelle picturale italienne surgit. Mais c'est qu'aussi une mère italienne n'est pas une mère française. Que le mot français „mère" charrie d'autres images que le charnel, dévorant, oui, je dirais tout chargé d'odeurs, de nourriture, de dévotion, d'abnégation, de contact physique, de toucher, „madre".

Qu'y faire?

Première strophe:

E' difficile dire con parole di figlio

La difficulté de l'ouverture. Déjà trois possibilités s'offrent en français:

1) „C'est difficile de dire": trop familier. Il y a une élévation, un niveau d'absolue vérité dans ce „E' " de l'italien, biblique à nouveau dans la simplicité pasolinienne, difficile à restituer.

2) La seconde possibilité serait d'inverser: „Difficile est de dire... Mais à nouveau cela manque de simplicité, cela n'a plus rien de la vision frontale, de son immédiateté.

3) J'opte bien pour „Il est difficile de dire", bien qu'insatisfaite par ces deux mots qui déjà se font légèrement explicatifs. „Il est", faible, face au „E' ".

Dès lors le texte creuse, ne court pas, pèse, trouve, assène. Pas une hésitation. Une vision. Et dessous, quel tourbillonnement.

Deuxième strophe:

Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore
Tu es la seule au monde qui de mon coeur sache

Le sens y est, certes, mais pas la force, à cause de cette syllabe muette du „sache". Le mot français est comme à plat, alors qu'autour des consonnes italiennes, l'air tourne, chaque mot martèle. En français cela glisse trop vite, cela devient presque un concept, alors qu'en italien, c'est une vérité: „Che sa, del mio cuore". „Fisicità" à nouveau, violence. J'opte pour le „sait":

Tu es la seule au monde qui sait de mon coeur.

Deuxième strophe toujours:

Ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore.

Le texte original fait rimer „cuore" et „amore", rime peut-être attendue, mais en italien d'une si absolue convention et douceur.

En français: coeur / amour. Le son n'y est pas.

Troisième strophe:

Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere.

Ce „ciò" qui répond au „ciò" de la strophe précédente, désigne, résume: devenu ce pauvre „ce"...

J'ai hésité avec „ça" mais cela faisait recherché et il n'y a nulle accentuation ou provocation dans ce texte. La vérité nue, encore une fois.

On pourrait poursuivre ainsi à l'infini.

Sixième strophe:

perchè l'anima è in te, sei tu, ma tu

La beauté de ces „u" qui en italien hurlent sourdement, se pourchassent.

En français: „Parce que l'âme est en toi, c'est toi, mai tu...": rupture.

Neuvième strophe:

Ce „Sopravviviamo", sans pronom, tellement plus global, plus fort que: „Nous survivons".

Et la dernière strophe:

Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire.
Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile...

Ah, ces neuf „O" les uns après les autres, qui accentuent, scandent, martèlent faisant presque référence au Ö-to-toi de la tragédie grecque (Pasolini a traduit Eschyle) alors qu'en français

„Je te supplie, ah, je te supplie: ne veuille pas mourir."

Je suis là, seul, avec toi, dans un futur avril ... ne fait pas poids.

Problèmes de races, de langues, de culture, de références, d'origines, de vibrations. „Un texte se regarde", disait Cingria (et là aussi toute traduction fait problème, au niveau de la vue). Et Claudel: – Ce ne sont pas les mots qui comptent, c'est ce qu'il y a entre les mots. –

Nous ne saisissons pas le monde que par le sens, mais par l'ouïe, le vécu, l'odorat, la peau, la vue, l'inconscient...

„Ce qui à première vue est intraduisible, c'est ça qu'il faut traduire," dira Butor. „Rapprocher l'impossible. Faire communiquer l'incommunicable. Essayer de faire passer, communiquer. Plus on est fidèle plus on est un grand écrivain, donc un grand traducteur".

Et André du Bouchet: „Traduire c'est sortir, opérer une brèche".

Demeure que toute traduction est un moment d'un texte et non pas son éternité comme l'original.

Pour illustration l'ensemble du poème de Pasolini et de sa traduction:

SUPPLICA A MIA MADRE

È difficile dire con parole di figlio
ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.

Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,
ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore.

Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere:
è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.

Sei insostituibile. Per questo è dannata
alla solitudine la vita che mi hai data.

E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame
d'amore, dell'amore di corpi senza anima.

Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù:

ho passato l'infanzia schiavo di questo senso
alto, irrimediabile, di un impegno immenso.

Era l'unico modo per sentire la vita,
l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita.

Sopravviviamo: ed è la confusione
di una vita rinata fuori dalla ragione.

Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire.
Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile...

1961/64
da *Poesia in forma di rosa*

SUPPLIQUE A MA MERE

Il est difficile de dire avec des paroles de fils
ce à quoi dans le cœur bien peu je ressemble.

Tu es la seule au monde qui sait, de mon cœur,
ce qui a toujours été, avant tout autre amour.

Pour cela je dois te dire ce qu'il est horrible de connaître:
c'est dans ta grâce que naît mon angoisse.

Tu es irremplaçable. Pour cela est damnée
à la solitude la vie que tu m'as donnée.

Et je ne veux pas être seul. J'ai une infinie faim
d'amour, de l'amour des corps sans âme.

Parce que l'âme est en toi, c'est toi, mais tu
es ma mère et ton amour est mon esclavage:

J'ai passé l'enfance esclave de ce haut
sens, irrémédiable, d'un engagement immense.

C'était l'unique moyen pour sentir la vie,
l'unique teinte, l'unique forme: maintenant elle est finie.

Nous survivons: et c'est la confusion
d'une vie renaissant hors de raison.

Je te supplie, ah, te supplie: ne veuille pas mourir.
Je suis là, seul, avec toi, dans un futur avril...

(*traduction: Madeleine Santschi*)

Riassunto

La parola „madre" non veicola gli stessi odori, le stesse onde, immagini, associazioni d'idee che la parola „mère". Una lingua è un corpo fisico, un atteggiamento di fronte al mondo, un passato, un presente, una cultura. Uno scritto, una lingua sono un modo di camminare, di bere, di far l'amore, di guardare un paesaggio.

Tradurre è dunque fatalmente interpretare (come un violinista o un pianista), cioè intramettere il proprio corpo, la propria identità – coscientemente o incoscientemente – fra l'opera e la traduzione. Maria Corti definisce il testo un ipersegno e la traduzione un iposegno; ciò significa che il traduttore deve per forza fare una scelta, stabilire delle priorità fra suono, timbri, sintassi, lessico, ritmo, senso, che invece nell'originale sgorgano in una sola colata, in una sola precipitazione (nel senso chimico della parola), in un'unità superiore; nei confronti di quest'ultima l'iposegno, la traduzione, non può essere che una maniera di frammentazione attraverso la serie delle scelte presupposte.