

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: - (1998)

Heft: 28: Traduction littéraire = Literarische Übersetzung

Artikel: Traduction et bilinguisme : le cas de César Moro

Autor: Ferrari, Américo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006472>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.05.2025

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

Américo Ferrari

Traduction et bilinguisme: Le cas de César Moro

Le véritable bilingue est d'habitude défini ou reconnu au fait qu'il possède une compétence égale en deux langues, qu'il parle, lit et écrit à un même degré de perfection. Nous avons, nous autres, les professeurs de traduction (surtout dans une ville aussi internationale que Genève), conscience que les bilingues au sens que nous venons de définir ne sont pas nombreux. On constate, très souvent même, chez des personnes se présentant comme bilingues, un maniement également imparfait des deux langues qu'elles prétendent maîtriser. On pourrait, dans des cas extrêmes, les dire tout simplement alingues. Bien sûr, ce bilinguisme n'est pas d'ordre littéraire: il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit d'écrivains s'exprimant en deux langues, parfois en celle surtout qui n'est pas leur langue maternelle. On pourrait, à ce propos, évoquer des auteurs tels que Joseph Conrad, Tristan Tzara, Vladimir Nabokov, Witold Gombrowicz, Samuel Beckett, Julien Green et tant d'autres dont les quelques écrivains ayant traduit leurs propres œuvres dans leur langue non maternelle, par exemple Julien Green traduisant *Le langage et son double*. Ont fait de même quelques écrivains catalans, tel Lorenzo Villalonga, ou italiens, comme Alessandro Manzoni. Celui-ci a rédigé la première version de son œuvre *I promessi sposi* en milanais, pour ensuite la réécrire en italien. Il faut toutefois signaler qu'il s'agit, dans ces derniers cas, de personnes ayant depuis leur enfance parlé deux langues. C'est aussi le cas de Green, un Américain né et élevé à Paris. Quant au français des écrivains et des poètes hispanophones plus ou moins contemporains de Moro – comme le Chilien Vicente Huidobro et l'Espagnol Juan Larrea, même si celui-ci a écrit en français l'entier de son très bref œuvre poétique –, ce n'est qu'un phénomène sporadique et marginal. On peut signaler chez Larrea quelques faux pas en matière de syntaxe et de lexique, mais on en trouve aussi dans les œuvres de Moro. Or, après cette escapade et

à la différence de Moro, les écrivains cités sont retournés dans le giron de leur langue maternelle.

Le bilinguisme chez César Moro est donc tout à fait autre. C'est dans cette différence que l'on pourrait, en partie, trouver ce que l'œuvre de celui-ci peut receler d'éléments problématiques pour le traducteur. En effet, le Péruvien Alfredo Quíspez Asín, selon son certificat de naissance, devenu par la suite César Moro dans sa poésie et dans sa vie, l'un des plus remarquables poètes surréalistes des Amériques, excellent peintre aussi, est né à Lima en 1903 et l'espagnol a été sa première et seule langue pendant de longues années. C'est, en effet, plutôt tardivement qu'il a, au Colegio de la Inmaculada – un collège de jésuites de Lima – appris le français. Les débuts de sa trajectoire poétique se font en espagnol, d'abord à Lima, ensuite à Paris, où il a vécu de 1925 à 1933. Il est entré en 1928 dans le groupe surréaliste de Paris et a collaboré à la revue *Le surréalisme au service de la révolution*. C'est l'époque où il adopte le français en tant que langue poétique (Coyné 1987: 78-79). Bien que des poèmes de Moro en français d'avant 1930 ne nous soient pas connus (il n'y a en fait qu'un seul texte poétique datant de cette année-là; nous n'aurons à vrai dire pas, avant 1932-33, de poésie de Moro dans sa nouvelle langue), c'est en français qu'il a écrit la plupart de ses œuvres¹ et ce après son départ définitif de Paris.

- 1 *Le château de Grisou*, Editions Tigrondine, Mexico, 1943. *Lettre d'amour*, Editons Dyn, Mexico, 1944. *Trafalgar Square*, Editions Tigrondine, Lima, 1955. *Amour à mort*, Le Cheval marin [préface d'André Coyné], Paris, 1957. *Dernters poèmes/Últimos poemas*, [Edition bilingue], traduction espagnole par Ricardo Silva Santisteban, Lima, Ediciones Capulí, Colección La Torre de Babel, 1976. *Obra poética*, [Edition bilingue], prefacio de André Coyné, edición, préface et notes de Ricardo Silva Santisteban, traductions par Ricardo Silva Santisteban, Emilio Adolfo Westphalen, Américo Ferrari, Eleonora Falco, Lima, 1980. *Couleur de bas-Rêves tête de nègre*, Lisbonne, Altaforte, 1983. *Ces poèmes/Estos poemas*, [Edition bilingue], traduction espagnole d'Armando Rojas, postfaces de Julio Ortega, André Coyné et Armando Rojas, Madrid, Ediciones La Misma, Libros Maina, 1987. *Amour à mort et autres poèmes*, Choix et présentation par André Coyné, Paris, Orphée/La différence, 1990. *Raphaël* [Poèmes-Collage. Edition bilingue], traduction espagnole par Armando Rojas, Madrid, et Ricardo Silva Santisteban, Lima, tiré à part de la revue *Lienzo 11*, publication de l'Universidad de Lima, 1991. La prose en espagnol de Moro a été compilée par André Coyné dans un volume de 140 pages sous le titre de *Los anteojos de azufre*, Lima, Editorial San Marcos, 1958.

Moro rentre au Pérou en 1933 et s'y adonne à une intense activité surréaliste. Il s'établit en 1938 au Mexique, y côtoie Wolfgang Paalen, Remedios Varo, Leonora Carrington, Benjamin Péret et d'autres surréalistes. C'est aussi au Mexique qu'a lieu sa rupture définitive avec le surréalisme "situé et daté"² (citation littérale, en français, de Julien Gracq) du groupe de Paris. Moro écrit en castillan, au Mexique, les poèmes de *La tortuga ecuestre* (1938-1939 – *La tortue équestre*), de la très belle poésie érotique inspirée par un amant mexicain appelé Antonio et par une tortue péruvienne appelée Cre-tina (en français: Créatine). Il quitte le Mexique en 1948 et revient dans sa ville natale, Lima. Il y mourra en janvier 1956, âgé de 52 ans et cinq mois. Nous sont connus de sa plume, écrits en castillan entre 1924 et 1949, quelque 60 poèmes dont les 18 compositions qui font *La tortuga ecuestre*, et à peu près autant de textes en prose espagnole, sur des sujets divers, dont certains possèdent une forte charge poétique. L'un des derniers textes de Moro en espagnol, "Viaje hacia la noche" ("Voyage vers la nuit") est daté à "Lima la horrible, 25 de julio o agosto de 1949" ("Lima l'horrible, le 25 juillet ou août 1949"). Le restant de son œuvre il l'a, comme nous venons de le dire, écrit en français. C'est en français qu'il écrira jusqu'à sa mort, en poussant les choses à l'extrême: il écrit en français à ses amis de langue espagnole et leur dédicace ses livres en français aussi.

Or, l'un des facteurs qui, à notre avis, sont à même de créer des difficultés au traducteur de Moro, réside dans ce choix délibéré et permanent d'une langue étrangère par un poète qui, des 53 ans de sa vie, n'en a vécu que huit dans un pays de langue française et près de 45 ans dans des pays, le sien y compris, où l'on parlait sa langue maternelle. Voici le témoignage d'André Coyné – Français, ami intime et exécuteur testamentaire de Moro, ainsi que fidèle conservateur et éditeur de son œuvre – sur l'écart, chez le poète péruvien, entre le français des francophones et son français "personnel": "[...] au fur et à mesure que le temps l'éloignait de Paris, il écrivait de plus en plus en français, en un français toujours plus personnel, au point

2 Julien Gracq, "Plénièrement", in *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste*, *La Nouvelle Revue Française*, 15^e année, n° 17, p. 592.

que, à son retour en 1948 à Lima (il y mourrait en 1956), presque personne de son entourage ne le comprenait” (Coyné 1980: 20). Coyné précise en même temps que lorsque, en 1928, le poète se décidait à entrer dans le groupe surréaliste “il avait tout de suite cessé d’écrire en espagnol et adopté le français comme *lingua prima* de sa poésie” (Coyné 1987: 78). S’il ajoute qu’en 1933 déjà “le français était devenu la langue naturelle de Moro”, il ne se prive pas de souligner, dans deux poèmes écrits en 1934, de bizarres fautes de syntaxe et de lexique commises dans cette langue tenue cependant pour “naturelle”. Soit: **“Ne plus ouvrant”* pour *“N’ouvrant plus”* et deux hispanismes lexicaux incompréhensibles pour tout francophone ne connaissant pas bien l’espagnol: **“inaverti”* pour *“inaperçu”* et **“abonnent”* pour *“épandent de l’engrais”*. Voici le texte de Moro:

L’aspect inaverti familial tenace
Des habitudes à bestialité fixe
Abonnent les terres désertes
Surveillées éternellement par la foudre. (*Ces poèmes...*, pp. 31, 37).

Il faut néanmoins signaler que des hispanismes aussi évidents sont peu fréquents dans l’œuvre en français de Moro et que, hormis ceux dénoncés par Coyné, il n’y en a peut-être pas d’autres. Les gallicismes lexicaux et syntaxiques sont en revanche plus courants dans ses poèmes en espagnol, tels, à partir déjà de 1927-28, **“voltigea”* (du français *“voltiger”*) au lieu de *“revolotea”*; **“arborar”* (du français *“arborer”*) au lieu d’on ne sait pas trop quoi: *“esperemos/no arbora en la farmacia”* (les gallicismes espagnols **“voltigea”* et **“arbora”*, on les trouve dans les poèmes *“Oráculo”* et *“Following you around”*, écrits à Cannes et à Paris et publiés dans la revue *Amauta*, n° 14, avril 1928), **“pasantes”*³ (du français *“passants”*, c.à-d. personnes qui circulent à pied dans un lieu, une rue) au lieu de *“transeúntes”*; **“foresta interdicta”* au lieu de *“selva perdida”* (*ibid.*); et **“resbalando perlas”*, probablement au sens de *“glisser des perles”*, etc. (La tortuga ecuestre). Plus frappants seront sans doute ces gallicismes syn-

3 *Pasantes*: le mot existe en espagnol, c.-à-d. qu’il est donné par les dictionnaires au même sens que le plus courant *transeúntes*, mais il est devenu inusité à force d’être peu usité.

taxiques: “Por tanto nada ganaría *a venderse ni *a trabajar” (dans le poème en espagnol “Following you around”). Le poète péruvien Armando Rojas dit, à ce sujet: “voilà de clairs glissements de tonalités et de formes qui rendent la parole espagnole étrangère à elle-même” (“claros deslizamientos de tonalidades y de formas que extrañan el verbo español”: Rojas 1987: 77). Rojas veut-il dire par là que ces glissements renvoient en exil la parole hispanique, qu’ils la condamnent à un dépaysement... somme toute salutaire pour elle? Peut-être. Il se pourrait, en effet, que ces calques du lexique et de la syntaxe français soient voulus. A ce propos, dans une lettre en espagnol de Moro à son ami Emilio Adolfo Westphalen, on peut lire deux paragraphes où l’orthographe a été délibérément déformée, sans compter une faute d’orthographe (*“conecciones” au lieu de “conexiones”) n’ayant pas de lien avec les déformations mentionnées, et quelques expressions calquées sur le français (Westphalen 1983: 1^o de octubre de 1946 [pages non numérotées]). Quoi qu’il en soit de ces fautes, elles n’ont pas, à ce niveau, d’incidence sur le processus de traduction, elles ne perturbent ni n’entravent en rien le travail d’un traducteur connaissant bien les deux langues. Le traducteur de langue espagnole traduira lui sans sourciller “inaverti” par “inadvertido”, *“(ab)onner” (au sens, inexistant en français, d’“(ab)épandre de l’engrais”) par “abonar”. Le traducteur de langue française mettra, de son côté, “voltige” pour l’inexistant *“(ab)oltigea” et “arbore” pour le tout aussi inexistant *“(ab)arbora”; “glissant des perles” ou tout autre locution française au lieu de “resbalando perlas”. Ces va-et-vient, ces virevoltes entre les deux langues sont sans conséquence par rapport à la traduction dans la mesure où le code linguistique (syntactico-sémantique), à peine égratigné par l’auteur en français ou en espagnol, reste aisément restituable par le traducteur – nous entendons, bien sûr, par là, le traducteur du français en espagnol ou viceversa. Mais il n’en va pas de même pour le traducteur allemand, italien ou russe qui sera, lui, tout à fait décontenancé. Il n’y verra que du feu ou, à coup sûr, pensera que ces violations du code de la langue étrangère ne sont que des jeux gratuits sur le sens des vocables ou des acrobaties déconcertantes sur la syntaxe.

Tout cela peut, toutefois, devenir, à d’autres niveaux, bien plus épineux. A un niveau, par exemple, syntactico-sémantique plus pro-

fond et au niveau phonique dans une poésie qui envisage souvent l'expression poétique d'une façon ludique. Recourons, une fois encore, au témoignage d'André Coyné:

Dès fin 1948 [...] il me montrait d'habitude, au fur et à mesure de leur écriture, ses nouveaux poèmes, tantôt il me les remettait lorsque nous nous voyions, tantôt il se débrouillait, quand je n'étais pas chez moi, pour les glisser sous ma porte. S'il ne me demandait pas mon avis, il s'attendait bien à ce que je lui signale ses possibles défaillances linguistiques car, même s'il maîtrisait le français et jouait depuis longtemps dans sa poésie avec la langue de Baudelaire, de Mallarmé et de Lautréamont, les trois astres qu'il vénérât, il voulait s'assurer que, dans sa pratique de l'équivoque, de la distorsion et de la rupture, il ne portait pas atteinte au code de la langue par la confusion des accents, des consonnes sourdes et sonores, des lettres simples et doubles qui justement lui fournissaient la substance de ses *jeux*. (Coyné 1987: 73)

A tout cela, deux corollaires. Le premier: le poète n'avait pas de scrupules à enfreindre le code de sa propre langue ("rendre la parole espagnole étrangère à elle-même", comme dit Rojas): on compte une bonne demi-douzaine de solécismes et de distorsions du lexique – volontaires ou involontaires, allez savoir – dans la traduction espagnole, faite par Moro, d'un texte français qu'il avait écrit sur le Pérou, "Biografía peruana" (Moro 1976: 9-14). Sur les rapports de Moro avec l'espagnol et le français ainsi que sur les mauvais traitements qu'il inflige parfois à sa langue maternelle, il vaut la peine de lire les commentaires si justes de Martha Canfield (Canfield 1996: 78-82). Moro se gardait jalousement, en revanche, d'enfreindre le code de sa langue étrangère et ce, justement, parce qu'elle n'était pas la sienne *naturelle* et qu'il lui fallait, pour se sentir en sécurité, consulter quelqu'un dont le français était la langue maternelle. S'il ne montre pas les mêmes égards vis-à-vis du castillan, c'est que cette langue était bel et bien la sienne.

Voici deux exemples des incertitudes et des glissements phoniques relevés par André Coyné: "Vous êtes dans le 3 / Un 20 grandissant sans cesse" ("Oráculo", *Obra poética*, p. 216). César Moro y demande implicitement au lecteur de langue française de lire: "Vous êtes dans l'étrouit / Un vent grandissant sans cesse"; mais le lecteur français va pourtant y lire: "Vous êtes dans lətRwa/Ü vë gRädisä sä ses", contrairement à l'attente du poète, qui est: "Vous

êtes dans letRwa/Ü vä gRädisä sä sēs”⁴. Il en va de même dans le poème “Lettres” (*Amour à mort et autres poèmes*, p. 61): “ton agamemnon de passe ta clytemnestre de case”, où l’homophonie recherchée par le poète entre “passe” et “case” est empêchée par la différence phonétique en français entre “pas” et “caz”. Mais encore, si l’on traduit “sémantiquement” les deux textes en espagnol, le lecteur y trouvera: “Estáis en lo estrecho / Un viento creciendo sin cesar”, pour le premier; quant au second, ce sera: “agamenón de pase⁵ clitemnestra de choza” ou “de escaque ou de casilla”. Soit, mais, de ces trois possibilités, laquelle choisira-t-on? C’est égal, l’intention ludique du poème, d’emblée fragilisée en français par les défauts que nous avons signalés, étant finalement, aussi bien dans les traductions proposées que dans n’importe quelle autre, annihilée. Toute traduction d’un tel texte ne peut que laisser un résidu ou un déchet, où l’intention même régissant les paroles du poème disparaît totalement.

Envisageons à présent, du côté de la traduction du français en espagnol, sur le plan fondamental de la sémantique, certains problèmes auxquels le traducteur de Moro sera confronté. A la fin des années 70, à la demande de Ricardo Silva Santisteban qui préparait alors l’édition bilingue de l’oeuvre poétique de Moro (Lima, 1980), je me suis mis à la traduction du dernier recueil de poèmes réalisé par l’auteur sous le titre d’*Amour à mort* (1949-1950). C’est là la dernière étape de l’oeuvre du poète qui, souvenons-nous en, s’étant écarté du groupe surréaliste de Breton, avait depuis écrit une poésie toujours plus

4 Nous reproduisons, pour la prononciation, les signes phonétiques du *Robert Electronique*.

5 “passe” est lui aussi un mot polysémique et ses traductions possibles en espagnol sont au minimum trois *pase*, *paso*, *pasaje*: “passe” au sens très général de passage; des oiseaux migrateurs = *paso*; “passe” dans les sports = *pase*; “passe” dans la corrida = *pase*; “passe” dans le magnétisme ou dans la prestidigitation = *pase*; “passe” dans les jeux = *pasa* ou *paso*; “passe” en langage marin comme lieu de passage ou une espèce de chenal = *paso*, *pasaje*; “passe” comme partie de devant d’un chapeau féminin = (pas d’équivalent en espagnol); “passe” comme service rendu par une prostituée = (pléthore d’équivalents argotiques différents dans chaque pays hispanophone); sans compter “passe d’armes” en escrime; “mot de passe”, “mauvaise passe”, “être en passe de”; “volumes de passe”, etc.

libre et personnelle. Nous possédons, sur ces années vécues par Moro à Lima, le témoignage de son ami André Coyné:

Significativement, en ces années consécutives à son second retour à Lima, Moro délaisse encore davantage l'espagnol, pour mieux élaborer une ultime phase de sa poésie française, à mon sens la plus originale, car la plus gratuite, la moins sujette à quelque espèce de contexte. Ne lui suffit-il pas de savoir qu'il a le fil – "le fil d'Ariane" – et, ceci acquis, de *jouer*? (Coyné 1990: 20).

Il lui suffit de jouer...:

Persuadé, en effet, qu'il est *trop tard* (qu'il y aura donc de moins en moins d'hommes à naître désormais – au Pérou comme n'importe où [...] pourquoi se soucierait-il d'être *lisible*? [...] Les "mots en liberté" du Surréalisme libéraient d'abord des images; ce qu'ils libèrent à présent c'est essentiellement eux-mêmes. (Coyné 1990: 20).

Des données et des réflexions de Coyné, retenons-en trois choses: 1) que cette poésie ne se soumet presque plus à quelque genre de contexte que ce soit; 2) que le poète n'a plus à s'occuper de la lisibilité de ses poèmes car il lui suffit de jouer avec les mots; 3) étant donné que les paroles du poème n'ont plus pour fonction de libérer des images, leur seule raison d'être réside dans leur propre libération et les signes décident donc de se promener librement dans le texte. Le contexte dans une œuvre écrite; la lisibilité de l'écrit auprès du lecteur; la codification sémantique des images libérées par les mots: voilà les trois piliers sur lesquels s'appuyait pour son lecteur le sens de l'œuvre. Ce n'est plus le cas, le lecteur devenant lui-même un joueur qui, au lieu de lire et de comprendre des significations, se borne désormais à collaborer comme il le peut à la sarabande ludique des vocables sur la page plus forcément lisible. Mais qu'en est-il du lecteur-traducteur? Que la lisibilité est le fondement même de la possibilité de traduire, c'est entendu, et, si le texte n'est pas intelligible parce que sa lisibilité est réduite au minimum, il en découle que, plutôt que de traduire, le lecteur-traducteur aura à translittérer les paroles libérées de l'original en mots espagnols gardant plus ou moins la même signification et ce bien que l'on ne perçoive ni le sens de l'ensemble ni, bien souvent, celui des parties. Un exemple:

ELEVE AGE DE L'AIR

Plus qu'une chaise moins qu'un siège
 Plus qu'un homme alité moins qu'un homme brisé
 Le cœur aimé dessert l'arbre à licorne
 Dans la journée rurale le fruit

Pour que l'eau versatile
 Traverse la nuit
 Si l'on dort attablé vénérable
 Un œil grimé un œil ouvert

Bon à tout faire
 L'aube rayant le ciel
 L'entourage gavait d'incomparables oiseaux
 De rire en rédigeant les lois
 De notre dynastie

Ô poules d'eau: perles
 L'automne débridé recourt à l'amorphe anthropomorphisme
 Du cachot

Va tu calfeutres tu calcines!
 Il naît
 Des câlineries de septembre

Les difficultés et les incertitudes offertes par ce poème étaient de deux genres. Elles étaient, tout d'abord, de nature graphique et découlaient du titre, lequel, dans l'édition publiée à Lima dont je disposais, était, tel qu'il est reproduit ci-dessus, en capitales sans accents. Sans manuscrit, sans même une photocopie du manuscrit, deux lectures devenaient possibles: "Élève âge de l'air" = "Alumno edad del aire" – une juxtaposition en principe asémantique – ou alors: "Élève âgé de l'air": "Alumno de edad del aire" – la locution "*de edad*" étant substituable par des synonymes tels que "mayor" ou "viejo". Connaissant le penchant de Moro, toujours plus fort à cette époque, pour les jeux de mots, je me suis senti attiré par la fusion des deux premiers vocables du titre en une unité phonico-sémantique du genre: "élève...âge de l'air" = "élevage de l'air". C'est ainsi que j'ai fait le choix d'adapter librement mon imaginaire jeu de mots à quelque forme d'expression ayant en espagnol une sonorité à la Moro; il m'est donc venu à l'esprit "*Criado en sol...edad del aire*". Ce cheminement vers le titre que j'ai finalement adopté pour le poème peut être retracé sous la forme d'une série de déductions phonico-sémantiques à partir des mots du titre

original mis “en liberté”: du mot “élevage” = “crianza” on passe à “élevé” (au sens d’éduqué, formé) = “criado”; le mot “âge” = “edad”, je l’ai alors télescopé avec “sol” = “soleil” – probablement suggéré par le mot “air” ou par le contexte, aussi fragile fût-il, fourni par le texte lui-même – pour obtenir “sol...edad” = “solitude”. “*Criado en soledad del aire*”, traduit en français, donne “Elevé dans la solitude de l’air”. Je m’étais bel et bien fourvoyé. Des années plus tard, je pouvais lire, dans une édition parisienne faite par André Coyné, qui possédait lui le manuscrit du livre, le titre du poème en capitales accentuées: ÉLÈVE ÂGÉ DE L’AIR. Aussi Enrique Molina et André Coyné ont-ils traduit ELEVE AGE DE L’AIR par “VIEJO DISCÍPULO DEL AIRE”, “Vieux disciple de l’air”, dans *La tortuga ecuestre y otros textos (La tortue équestre et d’autres textes)*, édition de Julio Ortega, 1976 (littéralement en français “Vieux disciple de l’air”, où l’on a préféré “discípulo” à son synonyme “alumno”). Par ailleurs, hormis le titre et les accents des mots du titre, il s’avère vain de chercher, dans ce poème comme dans bon nombre d’autres de la même époque, à moins de posséder des clés précises d’interprétation, un sens référentiel plus ou moins clair. Il en est ainsi de l’expression “bon à tout faire” dont on ne sait pas très bien à quoi la rapporter dans ce texte sans contexte. Elle est visiblement calquée sur la locution substantive “une bonne à tout faire”. En ce qui me concerne, j’avais, manquant singulièrement de conviction et faute d’un contexte clair, pensé à “factotum”. André Coyné m’en a dissuadé, en m’expliquant que, dans beaucoup de ces poèmes, l’arrière-plan est fourni par l’ambiance à la plage d’Agua Dulce, à Lima, qu’ils fréquentaient tous deux et où ils retrouvaient de jeunes hommes, des produits des “mille et un métissages du Pérou” (Coyné dixit) qui étaient du goût de Moro. Ce sont les “Dioscures” paraissant à maintes reprises dans la deuxième partie du livre. L’expression a donc un sens nettement érotique: “jeune homme bon à tout faire”.

Plus obscur encore: le verbe “dessert” du poème “Le coeur aimé dessert l’arbre à licorne”, qui peut connoter n’importe quoi mais ne dénote rien de représentable pour le lecteur-traducteur. “Desservir”, hors contexte, peut signifier autant “desservir la table” que “desservir” au sens de causer un préjudice à quelqu’un ou à quelque chose ou encore, dans le domaine des transports publics, “desservir” se dit d’un moyen de transport qui s’arrête à tel ou tel endroit. On ne voit

absolument pas ce que ça vient faire par rapport au cœur et à l'arbre à licorne – tant qu'à faire, j'ai traduit "desservir" au sens du moyen de transport qui s'arrête "à l'arbre à licorne": le cœur "para en el árbol de unicornio" ("s'arrête à l'arbre à la licorne") alors que Molina et Coyné choisissaient "sirve el árbol" = "sert l'arbre". C'est du pareil au même, à ce détail près que parmi les divers sens de "desservir", on ne trouve justement pas celui de "servir". Encore un titre problématique: "Coiffer le plat". Là, j'ai choisi la littéralité maximale: "*peinar lo plano*" – prenant "coiffer" = "peinar" en son sens d'"arranger les cheveux" et "le plat" comme "la partie plate de quelque chose". Molina et Coyné ont eu là-dessus une drôle d'idée: ils ont traduit "El plato de sombrero", prenant "le plat" en son sens d'objet de vaisselle et faisant glisser sémantiquement le verbe "coiffer" vers le substantif "chapeau" = "sombrero". Si tout et n'importe quoi peuvent faire l'affaire dans des cas comme celui-ci, on ne saurait, en dernière instance, traduire "plat" pour "plato" qui est "assiette" en français; "plat" n'est traduisible, dans le contexte de la vaisselle, que par "fuente" (il y a tout de même une traduction de "plat", dans le domaine culinaire, qui est "plato", au sens de "mets", mais qui ne semble vraiment pas pertinente ici). Bien d'autres obstacles surgissent aussi, comme la préposition française "à" – elle est, en l'occurrence, bonne à tout faire. "Maître à tous" = "amo de todos", quoique au sens de "maître qui appartient à tous" – l'ambiguïté de cette expression est très forte en espagnol; il y aussi: "Naître à mourir...", "Rire à feuilleter les êtres...", "Nègre menteur à voir un pour boire", "fuite... à crier gare...", "Dorure sacrée aux crépues sources", "Bon à refaire" (comme "Bon à tout faire"), "équarrisseurs / à la nuit chevaline", "Voltigeurs bicéphales / Au jeu doux, au tigre", etc. Dans des textes où le vague sémantique du contexte rend difficile au traducteur tout écart de l'ornière linguistique tracée par l'auteur, l'usage indiscriminé et la fréquence relative de ce cliché français de construction peuvent constituer une entrave stylistique pour la traduction en espagnol.

Nous tombons enfin sur un curieux hispanisme du poème "Vie de l'air": "Fortuné / Venu à plus dans la fortune": venu à plus, traduction littérale de l'espagnol *venido a más*, est la locution antonyme ironique de l'idiomatisme traditionnel "venido a menos" =

“déchu” (exemple: “una familia venida a menos” = “une famille déchue”). Il n’y aura à coup sûr que des lecteurs pratiquant l’espagnol pour retrouver, dans ce poème en français aussi bien que dans les poèmes déjà cités de Moro, les origines hispaniques de cette expression et du jeu de mots. C’est là l’un des paradoxes, et pas des moindres, de la poésie de Moro.

Tout cela devrait suffire à notre démonstration. Pour donner toutefois une idée plus juste et complète de cette poésie où l’on peine à trouver le sens à travers les espiègleries des mots détachés de toute intention autre que purement ludique, en voici encore un échantillon, le dernier. Aux fins de cette tentative non pas de traduction mais d’adaptation ou de calque mental de l’intention ludique gouvernant le texte, j’ai sollicité mon ami Norberto Gimelfarb, grand expert ès ludicité verbale. Les lignes de la traduction espagnole ci-après sont attribuables tantôt à Gimelfarb, tantôt à moi-même – j’ai oublié qui a “traduit” quoi:

La royauté stérile avale la liberté hilare.

L’ovale élevé était semé dans la lave.

La velléité n’est pas bel été passé. Belle hâtée la veillée à thé. Velléité n’est pas belle et thé. La belle était belle à terre halée. Belle à terre. La belle l’été. Lavé l’été. Était lavée la belle? L’été la baie. La belle baie l’été. La baie belle lavait bëlait. L’été lavée.

La lave la baie l’avait lavée. L’été l’eau l’avale ovale. La belle avait l’été lavé. La baie lavait l’été. L’été l’avait belle. Belle avait l’été. Elle avait l’abbé. L’abbé l’avait. La baie l’avait l’été. La baie était belle l’été. Belle l’été lavait. Belle l’avait l’été.

La roue ôtée stérile la vallée reine hilare.

Là! Roi ôté stérile avale la lie verte hilare.

Là! Roi.

L’abbé lavait? Belle l’avait lavé. Belle l’avait l’abbé. La belle et l’abbé. La belle et la baie. La belle et l’abbé était. La belle et l’abbé en étaient. L’abbé elle et l’abbé bête. Morale-été: la belle et l’abbé bête.

La realeza estéril se traga la libertad hilarante.

El óvalo elevado estaba sentado en la lava.

La veleidad no es bella edad pasada. Bella adicta a la veladita de té. Veleidad no es bella edad. La beldad de verdad era verdadera hada. La beldad era. La verdadera. La verdad era. ¿Beldad de verdad? La verdadera verdad de la verde edad. La verde edad era beldad de verdad. La veleidad ve la edad. Ver verde la edad.

La lava, la bala la había lavado. La bella lava a la abadesa, La bala abate al

vate. El abad lava la lava: la bala lo avala. La bahía lavaba el estío. La bahía veía bello el estío: el estío la desteñía a ella, bella bahía.
La rueda ruega estéril. Va a la rueca reina reidora.
Rey rogado estéril hace la hez verde y reidora.
¡Rueda, rey!
¿Lavaba el abad? La bella al abad lavaba. La bella lo había lavado. La bella y la bestia. La ves tiesa bella a la bestia del abad. El abad la besa a ella y ella abate a la bestia del abad. Moraleja: la bella y la bestialidad.

Comme nous pouvons constater, le sens fait ici totalement défaut ou alors il y déborde. Le texte n'est qu'une théorie de faux sens qui jouent au jeu du son sans sens. Le traducteur de bonne volonté doit y laisser de côté sa mission de messenger du sens, pour devenir l'imitateur des non sens du son. Nous nous devons toutefois de rappeler ici ce que nous disions à propos de l'insécurité du poète vis-à-vis des homophonies du français. Elles sont souvent bâtarde dans ce texte de "l'abbé/la baie/l'avait; velléité/belle et thé, bel été; été/était; belle hâtée/veillée à thé, etc.", alors que l'identité phonétique du "b" et du "v" en castillan ainsi que le vocalisme plus uniforme – par rapport au français – de cette langue rend considérablement plus facile le jeu des homophonies... en français.

Pour terminer, je ferai une brève référence à ma deuxième expérience de la traduction de Moro, mais cette fois en sens contraire. Il s'agit de la version française, faite en collaboration avec André Coyné, de *La tortuga ecuestre*, où mon ami assumait naturellement le rôle conducteur. Coyné a lui-même présenté dans la revue *Parallèles*, de l'Ecole de traduction et d'interprétation de l'Université de Genève, un historique de cette traduction et, schématiquement, de ces poèmes (Coyné 1996: 94-97). Nous avons peiné, Coyné et moi, sur ce travail: l'espagnol de Moro pose, dans ce livre, des problèmes bien différents de ses textes en français. Son rythme et son débit verbal y sont généralement plus amples et soutenus que dans ses poèmes français, plutôt brefs, d'oeuvres telles que "*Le château de grisou*", "*Pierre des soleils*" et "*Trafalgar Square*", la construction et la syntaxe de ses poèmes en espagnol sont peut-être plus complexes, leur trame plus serrée. Les gallicismes ne sont pas non plus nombreux dans cette poésie d'amour qui, l'on est en droit de le supposer, est venue spontanément au poète dans sa langue maternelle, la langue aussi de son aimé. Ricardo Silva Santisteban consi-

dère que “la force de *La tortuga ecuestre* est, à tout point de vue, supérieure à celle de son œuvre en français, bien que Moro ait réussi, dans bon nombre de poèmes écrits en français, à se montrer brillant et excellent”. Son œuvre en français lui semble “moins osée que celle en espagnol” et il cite, en exemple, “Viaje hacia la noche” (“Voyage vers la nuit”), “le plus intense de ses derniers poèmes” (Silva Santisteban 1980: 43-44). C’est en grande partie vrai: peut-être que la forte tension, l’attachement intime inséparable de la résistance à sa langue maternelle ont eu de l’influence sur cette “force” de sa poésie en castillan. On y ressent, en effet, une voix, une inspiration plus personnelle et plus libre que celle de beaucoup de poèmes en français, parfois tributaires d’une écriture d’école. Remarquons toutefois que Moro, des années plus tard, a dédié, à son aimé de *La tortuga ecuestre* encore un poème, d’une beauté saisissante lui aussi, mais écrit en français: “Lettre d’amour”, magistralement traduit en espagnol par Emilio Adolfo Westphalen.

Pour revenir aux considérations techniques – et en finir une fois pour toutes –, ce qui, en abordant la traduction des poèmes de *La tortuga ecuestre*, m’a peut-être le plus étonné a été, du point de vue de la syntaxe, le grand nombre de “falsos gerundios”, c.-à-d. des gérondifs espagnols employés comme des participes présents français. Signalons que le castillan n’a en principe pas de participe présent et que les participes présents du français nécessitent, en traduction espagnole, une construction verbale personnelle avec des pronoms relatifs, sauf lorsque le mouvement et l’action sont immobilisés. Dans ce cas, l’usage autorise le gérondif espagnol à fonctionner comme un participe présent français, par exemple dans des titres de tableaux ou de photos: “La libertad conduciendo al pueblo”, “Julio César cruzando el Rubicón”, “Emigrados ilegales llegando a las costas de Almería”, etc. (“La liberté conduisant le peuple”; “Jules César traversant le Rubicon”; “Des émigrés illégaux arrivant sur les côtes d’Almeria”). Mais, dans cette œuvre en partie narrative, en partie purement lyrique, ces gérondifs peuvent avoir pour fonction d’immobiliser le mouvement de l’action racontée sur l’éternité de l’instant. Le fait est que, relisant aujourd’hui la traduction réalisée avec Coyné, même si toutes ces formes avaient pu, de façon tout à fait correcte, être coulées en français au moyen du classique participe présent, je constate que nous

avons choisi (à l'initiative d'André, je pense) de traduire nombre de ces gérondifs par des relatives à verbe conjugué. Nous essayions de mettre ainsi en valeur le mouvement du texte qui aurait pu être freiné par un emploi excessif des participes.

Traduire Moro est une aventure passionnante quoique souvent décevante et parfois impossible. Plus d'une traduction mériterait d'être remise sur le métier, peut-être pour la refaire encore et encore. L'édition critique de l'œuvre du Péruvien dans la collection Archivos, qu'André Coyné prépare actuellement, sera unilingue pour chaque langue: œuvre en français et en espagnol sans traduction. Je pense que la décision du poète et critique français ou, plutôt, franco-péruvien, est juste*.

Références bibliographiques

- Canfield, Martha L. (1996): "El francés como lengua de salvación en César Moro", *Parallèles*, 1996, n° 18, 77-90.
- Coyné, André (1980): "César Moro entre Lima, París y México", in César Moro, *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, 11-23.
- Coyné, André (1987): "Ahora, al medio siglo", in César Moro, *Ces poèmes...*, Madrid, Ediciones La Misma, Libros Maina, 1987, 73-82.
- Coyné, André (1990): "Poésie...fil d'Ariane", in César Moro, *Amour à mort et autres poèmes*, Paris, Orphée/La Différence, 1990, 7-21.
- Coyné, André (1996), "Traduction et poésie. Un exemple: César Moro", *Parallèles*, 1996, n° 18, 91-98.
- Gracq, Julien: "Plénièrement", in *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste*, *La Nouvelle Revue Française*, 15^e année, n° 17, p. 592.
- Moro, César (1928): "Poemas de César Moro", in *Amauta*, 1928, n° 14, 30-31.
- Moro, César (1976): "Biografía peruana", in César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos* (Edición de Julio Ortega), Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, 9-14.
- Rojas, Armando (1987): "Un civilizado entre los primitivos", in César Moro, *Estos poemas...*, Madrid, Ediciones La Misma, Libros Maina, 1987, 73-82.
- Silva Santisteban, Ricardo (1980): "La poesía como fatalidad", in César Moro, *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, 27-45.
- Westphalen, Emilio Adolfo (1983), *Vida de poeta, Algunas cartas de César Moro escritas en la ciudad de México entre 1943 y 1948*, Lisboa, 1983 [lettre du 1^{er} octobre 1946. Pages non numérotées].

* Traduit de l'espagnol par Norberto Gimelfarb et Véréne Cerruti.

Abstract

Peruvian surrealist poet César Moro wrote in Spanish as well as in French. His works in both languages are a challenge to translators. Through puns, parophonies, homophonies – word-play leading to passages and sometimes whole texts bordering on the meaningless – Moro's translators find themselves very often treading on moving ground: the boundaries of translation and re-creation. Translating Moro may seem a disappointing, even impossible task, but the strength of his fascinating poetry makes it a highly rewarding endeavour.