



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

FRANSKA

**Lits de Procuste et partis pris**

Une étude sur l'aspect métonymique de la traduction  
française de la poésie de Tomas Tranströmer

David Lundberg

D-uppsats  
Ht 2011

Handledare:  
Britt-Marie Karlsson

# **Tables des matières**

## 1 Introduction

### 1.1 But, méthode et matériaux

## 2 Tomas Tranströmer traduit

### 2.1 Aspects théoriques

#### 2.1.1 Théories de la traduction

#### 2.1.2 Le caractère métonymique de la traduction

## 3 Traductibilité

### 3.1 Difficultés engendrées par des différences grammaticales

#### 3.1.1 Mots composés suédois

#### 3.1.2 Genres grammaticaux

#### 3.1.3 L'antéposition des adjectifs et des compléments en suédois

#### 3.1.4 La polysémie

### 3.2 Expressions stylistiques

#### 3.2.1 Archaïsmes

#### 3.2.2 Dialectes

### 3.3 Problèmes découlant de facteurs versificatoires et rhétoriques

#### 3.3.1 Lits de Procuste versificatoires

##### 3.3.1.1 La strophe saphique

##### 3.3.1.2 La strophe alcaïque

##### 3.3.1.3 Le haïku

##### 3.3.1.4 La rime

#### 3.3.2 Les figures de répétition

3.3.2.1 L'allitération ; l'assonance

3.3.2.2 Les jeux de mots ; la paronomase

4 Métonymies

4.1 Pertes connotatives

4.2 Substitutions

5 Fautes (?) de traduction engendrées par le contexte

6 Conclusion

# 1 Introduction

Dans le présent mémoire, nous traiterons de quelques problèmes spécifiques dans la traduction française de l'œuvre du poète suédois Tomas Tranströmer. A propos de la traductibilité de Tranströmer, Staffan Bergsten dit dans son essai (1999) qu'un aspect de la relation entre la simplicité et la difficulté de la poésie est sa traductibilité. Plus l'original est nuancé et ses structures riches, plus il est difficile à traduire. L'œuvre de Tranströmer a été traduite en de nombreuses langues, ce qui pourrait indiquer une grande simplicité. Or, il n'en est pas ainsi ; on ne trouve chez Tranströmer aucun poème régulièrement rimé, il utilise le plus souvent ce que l'on appelle le vers libre, mais on trouve également des poèmes où l'auteur utilise des vers, surtout antiques, traditionnels et non-rimés ; un exemple est le vers saphique. Ceci est une difficulté dont beaucoup des traducteurs ont été inconscients, ou bien ils n'en ont pas tenu compte. Des éléments comme l'allitération et des sons qui se ressemblent mettent tout d'un coup en valeur une ressemblance ou un contraste intrinsèque, ce qui peut être difficile de transférer d'une langue à une autre. Tel est le cas des mots *vild* et *mild*, le premier ayant souvent une signification spécifique chez Tranströmer, relevée dans le titre du recueil *Det vilda torget*, et il est parfois contrasté avec le mot *mild* : « Vi skall känna dödens luft under vingarna och bli *mildare* och *vildare* där » (nos italiques). En allemand et en anglais cela peut aller, *mild* et *wild* ont les mêmes sens qu'en suédois. Mais en français ? Impossible selon Bergsten (Bergsten 1999, p. 11). Un côté de la poésie tranströmerienne qui reste très traduisible est constitué par les images, et ce sont aussi les images qui ont beaucoup contribué à la renommée internationale de Tranströmer.

## 1.1 But, méthode et matériaux

L'aspect qui nous intéressera particulièrement sera celui de la logique métonymique de l'opération de traduction. Tymoczko explique dans sa thèse (1999) que toute traduction est métonymique en ce sens qu'en traduisant, il faut toujours choisir certains aspects du texte source au détriment d'autres. Il serait alors conséquent de faire une étude comparative pour ainsi voir quels aspects ou quelles métonymies le traducteur a choisis.

L'étendue de la présente étude ne nous permet cependant pas d'englober la totalité de l'œuvre de Tranströmer traduite en français, nous nous contenterons ainsi de quelques difficultés choisies pour leur pertinence pour la problématique étudiée.

Nos questions principales seront : quels sont les problèmes de traduction engendrés par les différences culturelles et linguistiques entre le suédois et le français ; et quels moyens le traducteur utilise-t-il pour résoudre ces problèmes ?

Avant d'entamer notre travail principal, nous présenterons brièvement Tomas Tranströmer et les matériaux sur lesquels se base notre étude. Nous discuterons également la traductibilité des textes en question et nous présenterons quelques théories de la traduction, en particulier des théories récentes.

## **2 Tomas Tranströmer traduit**

Tomas Tranströmer a publié 217 poèmes en 13 recueils. Déjà avec son premier recueil, *17 Dikter* (1954), Tranströmer s'établit parmi les poètes suédois les plus importants de l'époque, voire comme le plus important (Schiöler 1999, p. 13). En cette même année parurent les premières traductions de l'œuvre de Tranströmer en anglais. Dans les années soixante, le nombre de traductions en différentes langues augmentait rapidement et c'est alors que l'on a vu les premières interprétations en français. Vers la fin du 20<sup>ème</sup> siècle, Tranströmer avait été traduit en au moins 46 langues et il est, au jour d'aujourd'hui, fort probable que ce nombre a dépassé 50. Ceci fait de Tranströmer un des poètes les plus traduits au monde après la deuxième guerre mondiale, probablement le plus traduit (Schiöler 1999, p. 11). Nous notons d'ailleurs que parmi ses traducteurs on trouve souvent des poètes importants des langues cibles : Gennadij Ajgi (tchavouche), Homero Aridjis (espagnol), Visma Belsevica (letton), Bernlef (néerlandais), Robert Bly (anglais), Bei Dao (chinois), Jaan Kross et Jan Kaplinski (estonien), Ilya Kutik (russe), Czeslaw Milosz (polonais), Nelly Sachs (allemand), Sándor Weöres (hongrois).

En ce qui concerne la situation en France, Jacques Outin a traduit la totalité de l'œuvre de Tranströmer et c'est sur sa traduction que se base la présente étude. Elle fut publiée par Gallimard sous le nom de *Baltiques : Œuvres complètes 1954-2004* et comprend les deux recueils « Prison » ; *Fängelse* et « La Grande énigme » ; *Den stora*

*gåtan* que l'on ne trouve pas dans les œuvres complètes de Tranströmer en suédois : *Samlade dikter 1954-1996*, publiées par Albert Bonniers förlag. Il existe une autre édition des œuvres complètes de Tranströmer en français publiée par le Castor Astral : *Œuvres complètes 1954-1996*. C'est cette édition que nous utiliserons pour citer les poèmes en français, hormis ceux qui n'y sont pas publiés, à savoir ceux qui sont publiés dans le recueil « La grande énigme » ; *Den stora gåtan*<sup>1</sup>. Pour citer Tranströmer en suédois nous nous servirons de *Samlade dikter 1954-1996* et de *Den stora gåtan*<sup>2</sup>. Le texte original est cité en italiques, le texte traduit est cité entre apostrophes quand il s'agit de titres d'une œuvre et sinon entre parenthèses et apostrophes.

Outre la traduction d'Outin, quelques poèmes divers ont été traduits par d'autres traducteurs : Pierre Zékéli, François-Noël Simoneau, Carl-Gustaf Bjurström & André Mathieu, Jacques Macau, Jean-Pierre Armengaud. Dans ce mémoire nous n'allons pourtant pas comparer des traductions différentes.

## 2.1 Aspects théoriques

### 2.1.1 Théories de la traduction

La notion traditionnelle de langue-répertoire, c'est-à-dire la langue comme nomenclature, fut ébranlée par l'analyse de Ferdinand de Saussure. La notion de langue-répertoire se fonde sur l'idée simpliste que le monde phénoménal se catégorise en objets et en phénomènes parfaitement distincts ; il s'agit d'une véritable assignation du mot au phénomène. De ce point de vue, apprendre une langue étrangère ne serait qu'acquérir une nouvelle nomenclature en tout point concordant avec la langue maternelle.

---

<sup>1</sup> En ce qui concerne la typographie des deux éditions *Œuvres complètes 1954-1996* et *Baltiques* ; *Œuvres complètes 1954-2004*, ce dernier a un format plus petit, ainsi, les poèmes sont-ils plus comprimés. Pour cela nous choisissons de citer les poèmes de Tranströmer en français à travers *Œuvres complètes 1954-1996* ; toutes les références de page renvoient à cette œuvre, hormis celles des haïkus qui sont publiés dans *Œuvres complètes 1954-2004* auxquelles nous nous référons par : (TT 2004).

<sup>2</sup> Quand nous citons les poèmes de Tranströmer en suédois les référence de pages renvoient à *Samlade dikter 1954-1996*, sauf celles des haïkus qui sont publiés dans *Den stora gåtan* auquel nous référons par (TT 2004).

Si la façon traditionnelle était de concevoir la relation mot-chose comme une assignation, Saussure soutient que cette relation est beaucoup plus complexe. Pour lui, les termes se définissent, non pas positivement par leur contenu, mais négativement par rapport aux autres termes qui touchent à la réalité désignée par ce mot, le sens d'un mot est alors délimité par le sens d'autres mots qui sont proches de lui et son « plus exacte caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas » (Mounin 1998, p. 24). La critique de Saussure explique pourquoi la traduction mot à mot n'a jamais pu fonctionner ; les mots n'ont pas toujours la même surface conceptuelle d'une langue à l'autre. Nous voudrions rajouter à cet argument, que même à l'intérieur d'une seule langue la conception d'un mot est principalement liée à son contexte. Galichet dit qu'« [u]n mot n'a pas de sens en soi : il n'a de sens que dans et par un contexte » (Galichet 1961, p. 40). Nous aboutissons ainsi aux unités de traduction. Vinay & Darbelnet expliquent que « la traduction d'un mot dépend de son contexte. L'unité de traduction est un contexte restreint. C'est un syntagme dont l'un des éléments détermine la traduction de l'autre » (Vinay & Darbelnet p. 42). Pour illustrer avec une métaphore de Tranströmer : lorsqu'on retire les méduses de l'eau, « elles perdent toute forme comme si l'on tirait de l'ombre une indicible vérité qui se formulait en gelée amorphe, elles sont en fait intraduisibles, elles ne peuvent que rester dans leur élément » (*Östersjöar* ; 'Baltiques'). Si nous prenons comme exemple le mot « champ », on le traduira sans peine en suédois par « fält ». Mais si l'on doit traduire ce mot dans l'expression « sur le champ » il faut l'intégrer dans l'ensemble qu'on peut traduire par « med detsamma », « omedelbart », etc. Ceci démontre encore plus l'impossibilité de la traduction mot à mot.

Toutefois, la notion de sens saussurienne ne met jamais en doute la nature universelle des concepts. Le langage est le résultat de la pensée de l'homme, qui a segmenté le monde selon les structures de l'univers :

Il y avait des noms et des pronoms dans les langues parce qu'il y avait des êtres dans l'univers, des verbes dans les langues parce qu'il y avait des processus dans l'univers, des adjectifs dans les langues parce qu'il y avait des qualités des êtres dans l'univers ; des adverbes dans les langues parce qu'il y avait des qualités des processus [...] des prépositions et des conjonctions parce qu'il y avait des relations logiques (Mounin 1998, p. 41).

Or, le découpage de chaque langue ne dégage pas les mêmes unités dans le réel.

Corollaire : il y a une vision du monde unique à chaque langue qui néglige ce qu'une autre fait valoir, qui discerne ce qu'une autre englobe. Elle découpe aussi « le même réel en unités différentes [...] divisant ce qu'une autre unit, unissant ce qu'une autre divise » (*ibid.*, p. 48), ce qui rendrait la traduction impossible.

La notion de champs sémantiques rend encore plus tangible la multiplicité des visions du monde. Un champ sémantique est un ensemble de mots qui recouvrent un domaine de significations délimité. Mounin illustre ces champs sémantiques comme des mosaïques de mots où chaque pierre constitue un mot dans l'ensemble de mots qui recouvre tout le domaine de significations (*ibid.*, p. 72). Étant donné que chaque langue découpe le réel d'une façon qui lui est propre, suivant les besoins qu'elle a pour structurer la réalité, on comprend que la taille des pierres qui constituent une mosaïque varie d'une langue à une autre. Alors, quand un domaine compte plus de termes dans la langue-source que dans la langue-cible on doit, par conséquent, traduire en rendant des réalités moins fines. Or, ce phénomène existe aussi dans une même langue, sans qu'on puisse parler de visions de mondes différentes, il ne s'agit que de « niveaux de l'expérience du monde différents pour des locuteurs différents » (*ibid.*, p. 193). Il va de soi qu'une structuration des unités de signification serait très utile pour la traduction afin de surmonter les obstacles linguistiques mentionnés ci-dessus. Existe-il des unités de signification plus petites que le mot ? Il est clair que l'on peut dégager du mot « guenon » les deux unités de signification, à savoir « singe » et « femelle ». Il faut cependant dire qu'une telle analyse ne semble pas exhaustive, puisqu'on peut dégager d'autres unités encore, telles que : 'être', 'animal', 'mammifère', 'primate', etc., jusqu'à dénoter tous les hyperonymes de ce mot. Or, aucune de ces unités n'ont de marque linguistique. En ce qui concerne la structure du contenu, il y a une opposition entre « langage ordinaire et terminologies scientifiques : l'existence dans celui-là et l'inexistence dans celles-ci, de valeurs linguistiques spéciales, dites connotations » (*ibid.*, p. 143).

Les connotations ajoutent à la définition objective d'un terme certaines valeurs affectives. Elles posent un véritable problème à la traduction, vu qu'il serait impossible de les structurer de la même façon que l'on peut structurer les dénotations objectives. Car les connotations varient, non seulement d'une langue à une autre, mais d'un individu à un



autre. Les connotations appartiennent néanmoins à la langue et « *il faut les traduire*, aussi bien que les dénnotations » (*ibid.*, p. 166).

Malgré les constatations faites ci-dessus, la traduction paraît possible. Dans toutes les langues on peut trouver des universaux de langage : les faits qui sont constitutifs d'un langage en général sont communs à toutes les langues, « le langage véhicule une substance au moyen d'une forme ; l'opposition et l'interdépendance entre signifiant et signifié, entre expression et contenu, entre système et texte, entre paradigmatic et syntagmatic » (*ibid.*, p. 204). Parce que nous habitons la même planète et que nous appartenons tous à la même race, c'est ainsi « la nature même qui trace les limites du découpage linguistique » (*ibid.*, p. 198). Il existe aussi des universaux linguistiques, c'est-à-dire des traits communs à toutes les langues. Il est, par exemple, probable que toutes les langues possèdent des pronoms (cf. *ibid.*, p. 209). A côté des universaux linguistiques, le langage véhicule aussi des universaux culturels : certains aspects de la culture se rencontrent dans toutes les cultures, tels que la religion, le pouvoir, l'éducation, etc. (*ibid.*, p. 214). Si l'isolation et la divergence des cultures sont des faits qui rendent la traduction quasiment impossible, il faut aussi ajouter que « la divergence est seulement la moitié du tableau complet, [...] l'autre moitié étant la convergence » (*ibid.*, p. 220). Ceci prouve que les cultures, les visions du monde et les mondes réels différents ne sont pas incommensurables, ni impénétrables l'un avec l'autre.

Roman Jakobson discerne, dans son article « On Linguistic Aspects of Translation », trois types de traduction pour traduire un signe verbal : la traduction intralinguistique qui signifie une interprétation d'un signe verbal à travers d'autres signes de la même langue ; la traduction interlinguistique qui comprend une interprétation à travers les signes d'une autre langue ; la traduction intersémiotique qui est une interprétation à travers des signes d'un système de signes non-verbal. Jakobson prétend que toute expérience cognitive et sa classification peut être transmise en n'importe quelle langue existante ; s'il y a des lacunes dans la langue-cible, elles pourront être couvertes par des mots empruntés, des néologismes, des variations sémantiques ou des circonlocutions (Jakobson 1971 p. 263). Il existe cependant d'autres expériences que l'expérience cognitive ; dans les plaisanteries, les rêves, la magie et surtout la poésie les catégories grammaticales comportent une importance sémantique élevée. Jakobson donne

comme exemple les genres grammaticaux qui, souvent censés strictement formels, peuvent avoir une grande influence sur l'imagination. Il déclare que dans l'art poétique règne la paronomase, où les jeux de mots, les équations verbales deviennent un principe constructif du texte et tous les constituants du code verbal « are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation according to the principle of similarity and contrast and carry their own autonomous signification » (*ibid.*, p. 266) et la poésie est par définition intraduisible, seule une transcription créative est possible.

Jacques Derrida, dans *l'Herne Derrida* (2004), dit que la traduction est toujours possible et toujours impossible. Il se demande ce que c'est qu'une « traduction relevante ». Il constate que ce qui est relevant c'est :

ce qui touche juste, ce qui paraît pertinent, à propos, bien venu, approprié, opportun, justifié, bien accordé ou ajusté, venant adéquatement là où on l'attend – ou correspondant comme il le faut à l'objet auquel se rapporte le geste dit 'relevant' [...]. Une traduction relevante serait donc, tout simplement, une 'bonne' traduction, une traduction qui fait ce qu'on attend d'elle, en somme, une version qui s'acquitte de sa mission, honore sa dette et fait son travail en inscrivant dans la langue d'arrivée l'équivalent le plus *relevant* d'un original, le langage *le plus* juste, approprié, pertinent, adéquat, opportun, aigu, univoque, idiomatique, etc. (Mallet & Michaud 2004, p. 563.)

Une exigence importante est que la traduction soit quantitativement équivalente à l'original (*ibid.*, p. 564) ; et c'est là que gît le problème de l'intraductibilité. Derrida explique que si l'on donne autant d'espace et autant de temps qu'il le faut à un traducteur parfaitement compétent des deux langues en question, il n'y a aucune raison pour que celui-ci rencontre de l'intraduisible. Il peut rendre toutes les connotations, dénotations et la totalité du vouloir-dire. La conclusion que nous pouvons en tirer est que le traduisible rencontre de l'intraduisible dans le cadre de la quantité appropriée : ce que l'on pourrait appeler des lits de Procuste de traduction.

En outre, Jacques Derrida dit que la traduction, ce reste d'une œuvre, est vouée à la même « forme de mémoire ou de commémoration qu'est une ruine » (*ibid.* p. 565). Cette constatation nous mène à penser aux théories qui professent la nature métonymique des traductions.

## 2.1.2 Le caractère métonymique de la traduction

Dans l'étude de Maria Tymoczko, *Translation in a Postcolonial Context* (1999), nous apprenons que si la traduction était une opération récusée, comme nous l'avons vu dans l'étude de Mounin, elle ne l'est plus puisqu'elle est tellement centrale à l'intercommunication et à l'interaction humaines. Elle est devenue un véritable point de contact pour maintes disciplines intellectuelles, telles que l'anthropologie et l'ethnographie, qui s'en sont servies comme acheminement dans leur domaine (Tymoczko 1999, p. 16). En ce qui concerne les études littéraires, les chercheurs ont reconnu que la traduction a été un fait primordial de la vie littéraire et du développement littéraire (*ibid.*, 16).

De plus, Tymoczko nous apprend que toute traduction est métonymique. Puisque toute écriture littéraire est une réécriture et que chaque œuvre littéraire dépend de textes antécédents, et que la traduction est le cas le plus radical de réécriture, alors l'un des traits de la réécriture littéraire est constitué par le fait qu'elle est métonymique. La métonymie est une figure de rhétorique qui vise à dénommer un concept à partir d'un autre concept qui est en relation avec lui ; il s'agit de termes qui font partie d'une même structure logique, ainsi la substitution peut être le contenant pour le contenu ; la cause pour l'effet ; le matériau pour l'œuvre et ainsi de suite. Tymoczko écrit qu'une métonymie est « a figure of speech in which an attribute or an aspect of an entity substitutes for the entity or in which a part substitutes for the whole » (*ibid.*, p. 42)<sup>3</sup>. Ainsi, un texte littéraire, en évoquant certains traits culturels et littéraires, représente métonymiquement le système littéraire et culturel dont il fait partie. La nature métonymique des traductions provient du fait que le traducteur doit toujours choisir quels aspects d'un texte traduire pour le rendre quantitativement équivalent à l'original, et la traduction est alors une représentation dans laquelle quelques aspects du texte source correspondent au tout (*ibid.*, p. 55). L'opération traduisante est une opération de parti pris et le traducteur est en quelque sorte obligé de dire la vérité par omission. Mais il s'agit d'une vérité subjective car une traduction est toujours marquée par le traducteur. Hans Färnlöf dit dans un article (SvD le 19/08/2006)

---

<sup>3</sup> Il y a une différence entre la métonymie et la synecdoche. La synecdoche est un cas particulier de la métonymie qui vise à dénommer un terme en substituant le tout par la partie ou l'inverse. (Beth&Marpeau 2005, p. 28)

que le traducteur littéraire donne toujours la priorité à certains aspects d'un texte au détriment d'autres. Il doit appliquer une stratégie générale qui découle de sa propre perception du texte en question et de la manière dont il conçoit le rôle de la traduction en tant que mode de communication. C'est cette stratégie qui gouverne les choix du traducteur.

### 3 Traductibilité

La traductibilité, lorsqu'il s'agit de traduire du suédois vers le français, semble généralement être bonne. Les deux langues en question sont des langues indo-européennes, le suédois étant une langue germanique et le français une langue romane. Il n'existe pas de grandes différences grammaticales. Toutefois, les genres grammaticaux ne sont pas pareils dans les deux langues. En français, les noms sont de genre masculin ou féminin alors qu'en suédois les genres grammaticaux *utrum* et *neutrum* sont neutres par rapport aux sexes. Malgré ce que Bergsten dit à propos du français par rapport à l'allemand et l'anglais quand il s'agit de traduire du suédois, il faut dire qu'un fait favorable à la traduction est tous les mots suédois empruntés au français et au latin.

Puisque, dans le cas traité dans le présent mémoire, il s'agit de poésie, il faut dire que la versification est un point où les deux langues diffèrent. En suédois ce sont le nombre de syllabes et les pieds qui importent, alors qu'en français c'est uniquement le nombre de syllabes qui compte. Toutefois, Tranströmer utilise le plus souvent le vers libre, favorable à la traduction puisque le traducteur n'a pas tant à se soucier de la forme, alors que les formes métriques fixes exigent la plupart du temps des sacrifices en ce qui concerne le sens sémantique pour être traduites.

En matière d'enjambement des vers, celui-ci se voit altéré dû aux mots composés suédois qu'il faut souvent rendre par d'autres constructions en français ; à cause de l'ordre des mots suédois, comme par exemple la place des adjectifs, qui se trouvent le plus souvent devant le nom en suédois et après le nom en français.

## 3.1 Difficultés engendrées par des différences grammaticales

### 3.1.1 Mots composés suédois

Jacques Outin a dit que ce qu'il trouve le plus difficile à traduire en suédois, ce sont les mots composés.

Nous allons maintenant voir quelques cas où des mots composés créent des images compactes. D'abord, dans « *Medeltida motiv* » ; ('Sujets médiévaux') : *För levande och döda* ; 'Pour les morts et les vivants' : « [*e*]tt frisörsaxklippande ljud från snåren » (p. 271). En français on ne peut composer les mots comme en suédois. ('[L]es ciseaux du coiffeur qui cliquettent dans les fourrés') (p. 270). Pour traduire cela Outin a eu recours à une circonlocution : Il a rendu le seul mot, verbe adjectivé, composé, *frisörsaxklippande*, par une phrase entière avec sujet (les ciseaux) + complément de sujet (du coiffeur) + pronom relatif (qui) + verbe (cliquettent). Dans « *November med skiftningar av ädelt pälsverk* » ; ('Novembre aux reflets de nobles fourrures') : *Den halvfärdiga himlen* ; 'Ciel à moitié achevé' nous trouvons ces mots : « *den paltbrödsörka åkerjorden* » (p. 72). Ils ont été traduits par ('le sol labouré est noir comme du sang caillé') (p. 82). Le mot composé, *paltbrödsörk*, pose un problème culturel, puisque le plat traditionnel suédois, *paltbröd*, c'est-à-dire un pain que l'on fait avec du sang, n'a pas d'équivalence en France. Ainsi, Outin a-t-il traduit ce mot synecdochiquement, ('noir comme du sang caillé'), le sang caillé étant un ingrédient de ce pain. Dans « *Stationen* » ; ('La gare') : *Det vilda torget* ; 'La place sauvage', il y a un vers qui consiste en deux mots composés « *en domkyrkoklockklang, en världsomseglarklang* » (p. 225), traduit par : ('les sons des cloches d'une cathédrale, ou d'un transatlantique') (p. 247). Donc, deux mots sont rendus par une proposition nominale. Nous notons que *världsomseglarklang* a été traduit métonymiquement par (les sons d'un) ('transatlantique'). Une telle traduction a l'avantage de ne pas faire de *världsomseglarklang* une longue suite de mots comme c'est le cas pour *domkyrkoklockklang*. Dans « *Sång* » ; ('chant'), *17 dikter* ; '17 poèmes', Tranströmer écrit, en décrivant le goéland à manteau gris : « [*h*]an dalar glupskutslagen mot ytan ». Il n'est pas évident que les mots 'glupsk' et 'utslagen' soient compatibles, le

mot composé « *glupskutslagen* » est ainsi une image inattendue, et le mot est un néologisme. Outin a traduit cette phrase par (« [d]oucement, il descend ailes avides vers la mer ») (p.44). Il a remplacé « *glupskutslagen* » par une métaphore : (« ailes avides »). Cette expression n'est pas un néologisme en français.

Nous avons également trouvé le cas suivant où une suite de mots, composés, a été traduite par un mot composé en français : « *utom-synhåll-drömmande* » (p. 238) rendu par (« des rêves hors-de-portée-de-l'œil ») (p. 241).

Il nous semble que la difficulté, en traduisant les mots composés suédois, est d'un côté leur forme compacte et de l'autre le fait qu'ils sont souvent des néologismes inattendus, des fusions de mots qui n'ont pas toujours l'air de cadrer.

### 3.1.2 Genres grammaticaux

Les deux genres grammaticaux dans la langue suédoise, « *utrum* » et « *neutrum* », sont, comme nous l'avons constaté, neutres par rapport aux sexes. Nous avons vu Jakobson dire que les genres grammaticaux peuvent avoir une grande influence sur l'imagination. Il s'ensuit qu'en français, les genres grammaticaux, le féminin et le masculin, exercent une influence sur l'imagination qui n'existe pas en suédois, par exemple lors des personnifications.

Le plus souvent, ce sont les genres grammaticaux français qui créent un élément non présent dans le texte suédois, comme lorsqu'il s'agit de la personnification d'un nom. En voici un exemple : « *Ibland slog mitt liv upp ögonen i mörker* » (p. 53) ; (« Parfois, ma vie ouvrait les yeux dans l'obscurité ») (p. 66). Étant donné que la vie appartient au genre féminin, il est naturel de s'imaginer (« ma vie ») comme une femme dans une personnification pareille.

Bien que les genres grammaticaux suédois ne soient pas le masculin et le féminin, un mot peut toujours avoir un caractère masculin ou féminin en soi. Dans le poème « *Det blå huset* » ; « La maison bleue » : *Det vilda torget* ; (« La place sauvage »), nous trouvons un tel mot désignant des navires qui ont été construits au même chantier naval et selon les mêmes dessins techniques, à savoir des « *systerfartyg* » : « *[v]i vet det egentligen inte, men anar det. Det finns ett systerfartyg till vårt liv som går en helt annan trad* » (p. 230).

Les noms français bateau, navire et vaisseau sont tous du genre masculin, il est donc impossible de garder leur caractère féminin en français, où on trouve le terme navire (bateau) jumeau, l'emprunt à l'anglais, « sister-ship », étant également courant. Outin a toutefois opté pour bateau jumeau : ('[e]n fait, nous ne savons pas, mais nous pressentons qu'il existe un bateau jumeau de notre vie, qui suit un tout autre cours') (p. 233).

Dans *Östersjöar* ; 'Baltiques' nous tombons sur un autre cas qui ressemble à celui de *systerskepp* :

*3 augusti. Där ute i det fuktiga gräset  
hasar en hälsning från medeltiden: vinbergssnäckan  
den subtilt grågulglimmande snigeln med sitt hus på svaj,  
implanterad av munkar som tyckte om escargots [...]  
Syster snigel  
står nästan stilla i gräset [...]* (p. 184)

Ici, le mot « *snigel* » a eu le genre féminin par le mot « *syster* ». En français 'escargot' appartient au genre masculin et il ne peut pas être question de 'sœur escargot' :

'3 août. Là-bas, dans l'herbe humide  
glisse un hommage médiéval : l'escargot vigneron,  
la limace aux subtiles lueurs de gris et de jaune, avec sa maison  
onduleuse,  
implantée par les moines qui aimaient les *escargots* [...]  
Sœur limace  
Est presque immobile dans l'herbe [...]' (p. 187)

Outin a traduit « *syster snigel* » par 'sœur limace', il a ainsi trouvé un mot au féminin pour remplacer 'escargot'. Or, ce n'est pas sans problème car « *snigel* » en suédois désigne à la fois des gastéropodes sans et avec coquille externe. En français l'escargot désigne des gastéropodes avec coquille externe, opposé à la limace qui n'en a pas. Alors, l'escargot vigneron n'est pas une limace.

### 3.1.3 L'antéposition des adjectifs et de certains attributs suédois

En suédois les adjectifs sont normalement antéposés, alors qu'en français ils sont le plus souvent postposés.

Dans le premier poème du recueil *17 Dikter* ; '17 Poèmes' nous tombons sur ces vers :

*Tingen flammar upp. Han förnimmer – i dallrande lärkans  
position – de mäktiga trädrotsystemens  
underjordiskt svängande lampor. Men ovan jord  
står - i tropiskt flöde – grönskan, med  
lyftade armar, lyssnande  
till rytmen av ett osynligt pumpverk. (p. 7)*

Les adjectifs « *dallrande* » (le participe présent du verbe « *dallra* ») et *mäktiga*, sont des attributs du génitif suédois, antéposés par rapport aux mots qu'ils déterminent, à savoir les noms en génitif « *lärkans* » et « *trädrotsystemens* ». Voici la traduction de ces vers :

'Les objets s'enflamment. Il distingue - dans la position  
palpitante  
du pinson – les phares puissants d'un système racinaire  
qui tournoie dans les bas-fonds. Mais au-dessus de la terre  
il y a – en un flux tropical – cette verdure aux  
bras dressés, à l'écoute  
des rythmes d'une pompe invisible.' (p. 27)

Les adjectifs ('palpitante') et ('puissants') sont antéposées par rapport au ('pinson') et au ('système racinaire') mais ne déterminent plus ces mots-ci. Ce sont maintenant les déterminants des noms ('position') et ('phares'). Au lieu d'un pinson palpitant et un système racinaire puissant, nous avons ici une position palpitante et des phares puissants. Il s'agit d'une sorte d'hypallage, ce trope qui interchange un attribut entre deux mots logiquement liés l'un à l'autre. Dans ce cas, l'hypallage n'est peut-être pas intentionnelle mais c'en est une.

Or, il est toutefois possible que « *dallrande* » et « *mäktiga* » déterminent « *lärkans position* » et « *trädrotsystemens underjordiskt svängande lampor* » comme des unités, des phrases nominales, ayant pour mots principaux « *position* » et « *lampor* ».



### 3.1.4 La polysémie

Nous allons maintenant parler du mot « *intet* » que l'on trouve dans deux poèmes du recueil *17 Dikter* ; '17 Poèmes'. D'abord dans le poème « *Dygnkantring* » ; ('Le Jour chavire') :

*Stilla vaktar skogsmyran, ser i intet  
in. Och intet hörs utom dropp från dunkla  
lövverk och det nattliga sorlet djupt i  
sommarens canyon. (p. 22)*

'Immobile, la fourmi fait le guet, scrute  
le néant. Et le néant s'étend, au delà des gouttes du feuillage  
assombri et des murmures nocturnes  
de canyons de l'été.' (p. 40)

Nous notons que *intet* apparaît deux fois dans ce passage. En suédois ce mot peut être à la fois un nom (le néant) et un pronom indéfini (ne...rien). Dans la première phrase, le sens semble assez clair, il s'agit du néant. Mais dans la deuxième phrase, « *intet* » peut avoir deux sens différents ; on peut tout aussi bien traduire « *intet hörs utom* » par « on n'entend rien sauf... » ; c'est peut-être la traduction qui paraîtrait la moins recherchée. Avec une autre tournure en suédois ce sens peut s'exprimer ainsi : « *ingenting hörs förutom* ». Mais la tournure « *intet hörs utom...* » reste ambiguë car « *utom* » veut dire et « sauf » et « au delà ». On peut alors traduire cette phrase par ('le néant s'entend, au delà'), comme l'a fait Outin, ce qui paraît peut-être plus poétique.

Nous allons regarder un autre exemple pour rendre notre argumentation plus nette. Dans « *Upprörd meditation* » ; ('Méditation indignée') : *17 Dikter* ; '17 poèmes' nous tombons aussi sur le mot « *intet* » :

*En storm får kvarnens vingar att vilt gå runt  
i nattens mörker, malande intet. (p. 17)*

'La tempête furieusement fait tourner les ailes du moulin  
dans la nuit, et elle moud le néant.' (p. 36)

De même, ici, « *intet* » peut être soit « le néant » soit « ne...rien ». Donc, dans ce cas-ci, on peut comprendre « elle moud le néant » ou bien « elle ne moud rien ». Ici, les deux tournures paraissent justes mais le sens change. La double entente du mot « *intet* » ne se transmet pas en français et selon le choix du traducteur le poème changera.

Dans le poème « Näktergalen i Badelunda » ; ('Le rossignol de Badelunda') : *För levande och döda* ; 'Pour les morts et les vivants' nous trouvons cette phrase : « [n]äktergalens röst stiger inte åt sidan » (p. 255), qui est traduite par : ('[l]a voix du rossignol ne s'élève jamais par les côtés') (p. 255). « S'élever » traduit bien un sens de « stiga » mais il y a aussi un autre sens de ce mot qui désigne « faire un pas », il est clair que le contexte peut suggérer qu'il s'agit d'une voix qui s'élève. L'expression « stiga åt sidan » veut pourtant dire « faire un pas de côté » (pour céder le passage), et quand la voix du rossignol « inte stiger åt sidan », le sens figuré en est qu'elle ne s'incline pas face aux confrontations et une analyse du poème suggère ce sens-ci (voir p. 27). Ici, il a fallu choisir un des sens d'une expression dans le texte source.

Nous allons maintenant étudier un cas spécifique, qui ressemble à ceux présentés ci-dessus, mais qui est de nature syntaxique. Voici la première phrase du poème « I den forsande stäven är vila » ; ('La Paix règne dans l'étrave bouillante') : *17 dikter* ; '17 poèmes' : « [e]n vintermorgon förnimmes hur denna jord vältrar sig fram. » (p. 21). Nous voyons que la proposition principale de cette phrase manque de sujet, ou bien le sujet n'est pas explicite. Il n'y a, dans le français courant, aucune forme verbale que l'on puisse employer de la même façon. Il s'ensuit que le traducteur doit, en français, ajouter à la phrase un sujet explicite. Outin a utilisé la première personne du singulier : ('[u]n matin d'hiver, je sentis combien cette terre avance en roulant') (p. 40). Peut-être que le pronom « on » avec son sens général reflèterait mieux le sujet implicite dans le texte original, une tournure avec un impersonnel tel « il se fait sentir » reflèterait aussi le sens d'un point de vue général.

Outin a opté pour la première personne au singulier et en même temps qu'il le fait il donne au poème un point de vue plus subjectif. Mettons ceci dans un plus grand contexte. Dans le recueil *17 Dikter* on ne trouve que deux fois le pronom « jag » ; « je ». Ylva Egghorn écrit dans son essai *Tranströmer* (1997) qu'elle voit des similitudes entre les rapports scientifiques de Carl von Linné et la méthode poétique de Tranströmer. Les récits scientifiques de Linné sont des textes sans « je », des observations objectives. De même Tranströmer, et surtout le jeune Tranströmer, évite que le « je » obstrue la vue à ses rapports poétiques ; « [a]tt lämna sin jagförklädnad på denna strand där vågen slår och sjunker undan » (p. 32) ; ('[l]aisser le costume de moi sur cette plage où les vagues se

retirent et se brisent’) (p. 49) dit-il dans le poème « Elegi » ; (‘Elégie’) : *17 Dikter* ; ‘17 poèmes’.

Si, dans les cas de polysémie que nous avons vus, la question de savoir quel sens serait le plus approprié se discute, il y a un cas extrême de polysémie où un des sens paraît peu probable :

*Men reaplanet nigande i sitt dåns kjolar  
fick tystnaden på jorden att växa i styrka.*  
(p.77)

‘Mais l’avion soldé tira sa révérence sur ses jupes tonnantes  
Et fit que le silence devint encore plus profond.’ (p. 86)

La traduction la plus probable de « *reaplan* » est (‘avion à réaction’). Il est vrai que « *rea-* » peut signifier (‘soldé’) et que (‘l’avion soldé’) est juste et possible, mais est-ce la traduction la plus probable ?

## 3.2 Expressions stylistiques

### 3.2.1 Archaïsmes

On trouve chez Tranströmer une religiosité sous forme d’un état contrasté entre, d’une part, l’image positive, recueillie et mystérieuse de Dieu et, d’autre part, une critique sévère contre le conformisme de l’église officielle (cf. Bergsten 1989, p. 151). Celle-ci est subtilement manifestée, ce qui engendre un problème de traduction du poème « *Den skingrade församlingen* » ; (‘La Congrégation dispersée’) : *Stigar* ; ‘Sentiers’. Dans ce poème, Tranströmer utilise une forme du pronom personnel suédois de la deuxième personne du pluriel, à laquelle le lecteur suédois n’est sans doute pas habitué :

*Vi ställde upp och visade våra hem.  
Besökaren tänkte : ni bor bra  
Slummen finns invärtes i eder.* (p. 166)

«[ *E*]der » est un pronom archaïque que l’on peut rapporter à la langue biblique suédoise, et dans ce cas il est probable que Tranströmer l’utilise pour consolider l’allusion que font ces phrases à quelques vers de l’évangile selon Matthieu :

Ve *eder*, I skriftlärde och fariséer, I skrymtare, som ären likt vitmenande gravar, vilka väl utanpå synas prydliga, men inuti äro fulla av de dödas ben och allt slags orenlighet! Så synens ock I utvärtes för människorna rättfärdiga, men *invärtes* ären I fulla av skrymteri och orättfärdighet. (Nos italiques, Matthieu 23 : 27, 28)

Et si le lecteur s'arrête sur le mot « *eder* », cela provient du fait que ce mot est aujourd'hui rare en suédois, c'est un fait de langue dont l'emploi est devenu facultatif, une option. Vinay & Darbelnet écrivent dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais* que l'option est « l'indice d'une certaine recherche d'un souci de correction qui paraîtra désuet à certains » (Vinay Darbelnet, 2004 p. 21). Ceci devrait être difficile à transférer au texte français, vu que la langue biblique française n'est probablement pas conçue comme aussi archaïque par le lecteur français. Voici la traduction de ces phrases tirées de ('La Congrégation dispersée') :

'Nous avons accepté de montrer nos foyers.  
Le visiteur a pensé : vous vivez bien.  
Les taudis sont dans vos âmes'. (p.163)

Par rapport aux vers bibliques, mentionnés ci-dessus, en français, les mots ('dans vos âmes') ne font pas la même allusion que le font ceux d'« *invärtes i eder* » :

Malheur à vous, scribes et pharisiens hypocrites ! Parce que vous ressemblez à des sépulcres blanchis, qui paraissent beaux au-dehors, et qui, au-dedans sont pleins d'ossements de morts et de toute espèce d'impuretés. Vous de même, au-dehors, vous paraissez juste aux hommes, mais au-dedans vous êtes pleins d'hypocrisie et d'iniquité. (Matthieu 23 : 27, 28)

L'exclamation « [*v*]e *eder* » en suédois, avec laquelle Tranströmer établit une correspondance, correspond ici à « Malheur à vous », une expression qui ne semble point archaïque et dont il serait difficile d'établir une telle correspondance. Nulle possibilité par conséquent de transmettre directement au texte français l'allusion faite par ces mots suédois.

Dans un autre poème, « *Blåsipporna* » ; ('Anémones') : *Det vilda torget* ; 'La Place sauvage' : nous trouvons cette phrase archaïque : « [*t*]he giordo rusk ok mykit bangh » (p. 228). Ceci est une phrase tirée de *Erikskrönikan*, devenant dans la traduction d'Outin : ('fait ripaille et mouldt ribotes') (p. 231). Outin a choisi de traduire cet archaïsme, tandis

que dans *Östersjöar* ; ('Baltiques') une autre phrase archaïque a été omise dans la traduction française : « <[t]jessa almoso ok andra slika / the möta honom nw i hymmerike> » (p. 184).

### 3.2.2 Dialectes

Tranströmer n'utilise pas souvent une langue dialectale dans ses poèmes, mais dans les poèmes en prose de Tranströmer, à savoir « *Början på senhöstnattens roman* » ; ('Début du roman d'une nuit de fin d'automne') : *Sanningsbarriären* ; 'La Barrière de vérité', nous en avons trouvé un exemple :

*Passagerarbåten luktar olja och nånting skallrar hela tiden som en  
Tvångstanke. Strålkastaren tänds. Vi närmar oss bryggan. Det är bara jag som ska av här.  
"Behöveru landgången" ? (p. 194)*

Alors, l'expression « [b]ehöveru landgången » reflète-t-elle une langue dialectale ? Cela rappelle toutefois le suédois parlé dans la région de Stockholm, et c'est certainement l'archipel de Stockholm qui est la scène ici. Or, ce n'est pas seulement à Stockholm que l'on parle ainsi, cela est devenu un trait de la langue parlée suédoise. Outin a traduit cette phrase par : ('[d]is, tu veux la planche ?') (p. 198) Ceci reflète la langue parlée française. Le fait qu'Outin a gardé le tutoiement, ce qui n'est pas évident en français dans cette situation, montre qu'il s'agit d'un niveau de langage familier.

## 3.3 Problèmes découlant de facteurs versificatoires et rhétoriques

### 3.3.1. Lits de Procuste versificatoires

Le lit de Procuste désigne une tentative d'adapter quelque chose à une forme ou à un modèle spécifique. Dans le cas présent il s'agit de mètres fixes.

On trouve chez Tranströmer un certain nombre de formes métriques, à savoir le haïku, le vers saphique et le vers alcaïque. Avant de les traiter il faudra présenter et comparer quelques traits de la versification française et suédoise.

Constatons tout d’abord que les deux langues diffèrent en ce qui concerne la typologie rythmique, le français étant une langue syllabique et le suédois une langue accentuelle. En suédois, le mètre du vers est défini par l’accent tonique et les pieds. Dans la versification française, c’est la syllabe qui est l’unité de mesure du vers. Le mètre du vers est égal au nombre de syllabes comptées. Or, il existe dans le vers français des voyelles que l’on ne prend pas en compte, dites surnuméraires, et qui ne contribuent pas à la détermination de la longueur du vers ; ce phénomène apparaît lorsque la voyelle féminine et non accentuée « e » se trouve après la dernière voyelle accentuée d’un vers. Il y a aussi une élision métrique à l’intérieur d’un vers de cette voyelle à chaque fois qu’elle paraît devant un mot commençant par une voyelle.

Dans les chapitres suivants nous allons regarder les lits de Procuste versificatoires.

### 3.3.1.1 La strophe saphique

La strophe saphique compte trois vers de onze syllabes et une césure dont les pieds sont quatre trochées avec un dactyle au milieu, et un vers adonique à la fin qui compte cinq syllabes, un dactyle et un trochée. Le schéma métrique est le suivant :

_ u _ u // _ u u _ u _ u	<i>Almanackan fullskriven, framtid okänd.</i>
_ u _ u // _ u u _ u _ u	<i>kabeln nynnär folkvisan utan hemland.</i>
_ u _ u // _ u u _ u _ u	<i>Snöfall i det blystillä havet. Skuggor</i>
_ u u _ u	<i>brottas på kajen. (p. 233)</i>

Tranströmer a publié 20 strophes saphiques dont aucune n’a eu la forme d’une strophe saphique en français, ni en ce qui concerne le schéma métrique ni en matière de la longueur syllabique. Voici la traduction d’Outin de ce poème :

L’agenda est rempli, l’avenir incertain.  
 Le câble fredonne un refrain apatride.  
 Chutes de neige dans l’océan de plomb. Des ombres

Se battent sur le quai.' (p.236)

Outin n'a pas donné à ce poème la forme métrique d'une strophe saphique. Comme nous le savons, un lit de Procuste versificatoire comporte des sacrifices sur le sens sémantique.

### 3.3.1.2 La strophe alcaïque

La strophe alcaïque consiste en quatre vers. Les deux premiers ont onze syllabes chacun et une césure après la cinquième. Le troisième vers a neuf syllabes et le quatrième dix, voici le schéma métrique :

-- u \_ // \_ u u \_ u \_  
-- u \_ // \_ u u \_ u \_  
-- u \_ \_ \_ u \_ \_  
\_ u u \_ u u \_ u \_ \_

*Diffusa minnen sjunker till havsens djup  
och stelnar där till främmande stoder. - Grön  
av alger är din krycka. Den som  
vandrar till havs vänder styvnad åter.* (p. 17)

Tranströmer n'a publié que quatre poèmes ayant la forme d'une strophe alcaïque et aucun des quatre ne correspond à une strophe alcaïque dans la traduction, que ce soit par le schéma métrique où la longueur syllabique.

Au premier abord, il semble qu'Outin n'ait pas gardé la forme métrique des strophes saphiques et alcaïques puisque les lits de Procuste exigeraient des sacrifices sur le plan sémantique. Or, nous remarquons que et la strophe saphique et la strophe alcaïque ont des vers de onze syllabes. Jean-Michel Gouvard dit dans *La versification* (1999), que le vers de onze syllabes « ne possède pas de forte tradition métrique, tout simplement parce qu'il est très peu employé, comparativement aux vers de 10, 12 et même 9 syllabes » (Gouvard 1999, p. 146). Ceci a peut-être été important lorsqu'Outin a choisi de ne pas garder la forme métrique de ces strophes.

### 3.3.1.3 Le haïku

Le haïku est un vers de bref format qui compte trois lignes de cinq, sept et cinq syllabes où les pieds n'ont pas d'importance. Il va de soi qu'un vers si compact, pour être traduit, nécessite des sacrifices, soit au niveau du contenu soit au niveau de la forme. Il y a 56

haïkus publiés dans les œuvres complètes de Tranströmer, dont trois ont eu la forme métrique complète d'un haïku en français, tous le trois se trouvant dans le recueil *Den stora gåtan* ; 'La Grande énigme' :

'Suis sur le balcon  
dans une cage solaire-  
tel un arc-en-ciel.' (TT 2004, p. 339)

*Står på balkongen  
i en bur av solstrålar-  
som en regnbåge.* (TT 2004, p. 22)

'Soleil de novembre...  
mon ombre géante nage  
Et se fait chimère.' (TT 2004, p. 342)

*Novembersolen  
min jätteskugga simmar  
och blir en hägring.* (TT 2004, p. 34)

'La mer est un mur.  
J'entends crier les mouettes-  
elles nous font signe.' (TT 2004, p. 354)

*Havet är en mur.  
Jag hör måsarna skrika-  
de vinkar åt oss.* (TT 2004, p. 84)

On trouve un haïku qui compte le même nombre de syllabes (17), mais distribuées d'une autre façon : ('[I]e mur de la désespérance.../ les pigeons vont et viennent/ sans visage') (TT 2004, p. 339). Encore quelques haïkus sont proches de la forme originale et manquent juste d'une ou deux syllabes. Notre conclusion est qu'Outin, en traduisant les haïkus de Tranströmer, a été plus concentré sur le sens et le contenu que sur la forme. Un exemple qui consolide notre argument est ce haïku :

'Tours moyenâgeuses,  
ville inconnue, sphinx glacé,  
arènes vides.' (p. 297)

*Medeltida borg  
främmande stad, kalla sfinx,  
tomma arenor.* (p. 301)

Seule une syllabe au dernier vers s'en faut pour que ce soit un haïku complet en ce qui concerne la forme. Le vers ('arènes vides') n'en compte que quatre. Il aurait suffi d'y mettre l'article indéfini pour avoir les cinq syllabes : « des arènes vides ». En même temps, tout les autres noms ici sont sans article et un article devant ('arènes vides') changerait ce haïku de manière fondamentale. Il mettrait en relief le dernier vers et ferait de lui une sorte de conclusion. Et peut-être que ('arènes vides') résonnent plus vide que « des arènes vides ».



### 3.3.1.4 La rime

Rares sont le vers rimés chez Tranströmer, on trouve pourtant ces vers dans le poème « Carillon » ; ('Carillon') : *Det vilda torget* ; ('La Place sauvage') :

*Över tak och torg, gräs och gröda  
ringer klockorna mot levande och döda.  
Svårt att skilja på krist och antikrist!  
Klockorna flyger oss hem till sist.* (p. 243)

'Sur les toits et les places, sur l'herbe et le blé,  
aux morts et aux vivants les cloches ont sonné.  
Infimes différences du Christ à l'Antéchrist !  
Les cloches finalement nous ramènent sur la piste.' (p. 245)

La constatation que les mètres fixes nécessitent des sacrifices sur le plan sémantique pour être traduits ne vaut pas moins pour la rime. Dans ces quatre vers il y a deux rimes, la première étant « gröda-döda ». Le mot « gröda » a été traduit par ('blé') qui, dans son sens spécifique (vete), est un hyponyme de « gröda », mais ('blé') a aussi un sens plus général (cf. « grains »). Dans le deuxième vers, le mot rimant a été échangé ; au lieu de « döda » ('morts') c'est « ringer » ('sonné'). La deuxième rime porte sur les mots « antikrist-sist ». Le troisième vers qui finit par ('antéchrist') a plus ou moins le même sens en suédois qu'en français, quoique le traducteur ait utilisé une transposition en traduisant « *svårt att skilja på...* » par ('infimes différences...'). Mais le quatrième vers est à première vue tout à fait différent par rapport à l'original. Nous nous doutons qu'ici, le traducteur a eu recours au procédé de traduction que l'on appelle l'équivalence. Vinay & Darbelnet disent que les équivalences sont le plus souvent « de nature syntagmatique, et intéressent la totalité du message » (Vinay & Darbelnet, 2004, p. 52). Ils ajoutent que la plupart d'entre elles sont figées et « font partie d'un répertoire phraséologique d'idiotismes, de clichés, de proverbes » (*ibid.*, p. 52). Or, dans le cas actuel il ne s'agit pas d'une phrase figée, c'est la traduction de la rime qui engendre une restructuration de la phrase, sans que l'on perde son message. Quel est alors le message de cette phrase ? En comparant les deux expressions « ramener quelqu'un sur la piste » et « flyga någon hem » nous voyons qu'il y a un élément de secours dans les deux.

Avec la rime nous abordons les figures de répétition.

### 3.3.2 Figures de répétition

#### 3.3.2.1 Allitération et assonance

Il y a bien des figures de répétition outre la rime. Celles que nous allons regarder maintenant sont l'allitération, l'assonance et la paronomase, toutes difficiles à traduire, pourquoi il est intéressant d'en voir quelques exemples, d'autant plus que nous avons vu que Bergsten (1999, p. 11) dit que l'allitération et l'assonance font valoir des ressemblances et des contrastes chez Tranströmer. Il donne aussi l'exemple des mots *mild* et *vild* et se demande si cela est possible de traduire en français.

Commençons par l'exemple de Bergsten qui se trouve dans le poème « Flygblad » ; ('Feuilles volantes') : *För levande och döda* ; 'Pour les morts et les vivants' : « [*v*]i skall känna dödens luft under vingarna/och bli mildare och vildare än här » (p. 261) ; ('[n]ous sentirons le vent de la mort sous nos ailes/ et deviendrons plus *doux* et plus *fous* qu'aujourd'hui') (p. 261) (nos italiques). Le mot qui traduit le mieux « vild » doit être « sauvage », aussi, Outin a-t-il utilisé ce mot en traduisant le titre du recueil *Det vilda torget* qu'Outin a nommé 'La place sauvage'. Or, il y a un point de contact entre 'fou' et 'sauvage' et il y a entre doux et fou une relation contrastée qui ressemble à celle entre « *mildare* » et « *vildare* ».

Nous allons regarder le poème « *Carillon* » ; ('Carillon') : *Det vilda torget* ; 'La Place sauvage' où on trouve bien des figures de répétition, pour commencer ces allitérations en caractère gros :

Oväntat som om jag klivit på en snubbeltråd sätter  
klockspelet igång i det anonyma tornet.  
Carillon! Säcken spricker upp i sömmarna och  
tonerna rullar ut över Flandern.  
Carillon! Klockornas kuttrande järn, psalm och slag-  
dänga, allt i ett, och darrande skrivet i luften.  
Darrhända doktorn skrev ut ett recept som ingen kan  
tyda men handstilen känns igen... (p. 243)

Nous voyons qu'il y a deux vers ici commençant par l'exclamation ('[c]arillon!'). Dans ces deux vers on trouve une allitération qui comprend les sons [k] et [s]. Nous notons que la composition de ces deux vers se ressemblent, ils comptent tous les deux treize syllabes. Le [k] apparaît trois fois dans le premier vers et quatre fois dans le deuxième. Il est également le son initial des deux vers et sa réapparition met l'exclamation ('[c]arillon!') en relief. Le [s] apparaît trois fois dans chaque vers et il est certes moins important que le [k], mais contribue à la régularité des vers. La ressemblance de ces deux vers, à la fois syllabique, rythmique et en allitération, produit un effet qui est euphonique mais en même temps poétique, puisqu'elle évoque le carillon qui est une suite de tintements de cloche, régulières et monotones. L'effet que produit cette allitération est poétiquement pertinent. Or, une allitération de même qu'une paronomase peut poser bien des problèmes pour un traducteur. Regardons maintenant la traduction de ces vers :

Aussi inattendues que si j'avais trébuché sur un fil en acier,  
les cloches se sont mises à sonner dans la tour anonyme.  
Carillon ! Le sac éclate aux coutures et les accords roulent sur  
la Flandre.  
Carillon ! Fonte roucouillante des cloches, psaume et rengaine,  
tout en un, qui s'inscrit en tremblant dans les airs.  
Le docteur aux mains tremblantes rédige une ordonnance que  
personne ne peut déchiffrer, on reconnaît pourtant/ l'écriture... (p. 245)

Dans la traduction on trouve également une allitération dans les deux vers, et de même, c'est le son [k] qui se répète après l'exclamation ('[c]arillon!'). Il apparaît cinq fois dans le premier vers et trois fois dans le deuxième. En ce qui concerne la longueur des vers, le premier compte 17 syllabes et le deuxième en compte 15, ce qui ne diffère pas beaucoup de l'original.

### **3.3.2.2 Jeux de mots ; paronomase**

La différence entre l'allitération et l'assonance d'une part, et le jeu de mots et la paronomase de l'autre est que ces derniers se jouent à un niveau morphématique et les deux premiers à un niveau phonétique. La paronomase et le jeu de mots dénotent le

même phénomène, mais le jeu de mots a une connotation humoristique que la paronomase n'a pas.

Nous allons maintenant de nouveau regarder le poème « *Näktergalen i Badelunda* » ; ('Le rossignol de Badelunda') : *För levande och döda* ; 'Pour les morts et les vivants' dans lequel on trouve ce jeu de mots : « *alla tick tack tick tacksamma klockor* » (p. 255), rendu en français par : ('les tic-tac tic-tac des horloges tacticiennes ') (p. 255). Nous avons vu que Jakobsson dit que la poésie, dans laquelle règne la paronomase ou le jeu de mots, est par définition intraduisible. Ceci provient du fait qu'en même temps que l'on choisit de garder la métonymie du jeu de mots, la possibilité d'en rendre le sens sémantique est délimitée par le cadre phonétique. Tymoczko dit, en parlant du sens sémantique vis-à-vis d'autres traits du texte, que « alliteration, sound correspondance, imagery, poetic form, and so forth – are present in the original text on par with semantic meaning and, thus, as worthy of representation in a translation as any other aspects of the original text » (Tymoczko 1999, p. 267). On trouve un autre point de vue dans *Linguistique et traduction* (1976), à savoir que c'est « la poésie » qu'il faut traduire et non sa forme :

Une structure n'a d'intérêt que dans la mesure où elle a une fonction, c'est-à-dire si elle est pertinente. Pour traduire un poème, par conséquent, le problème n'est pas de traduire forme à forme, structure à structure ; ce qu'il faut traduire c'est la ou les fonctions poétiques du texte. C'est la poésie du texte qu'il faut traduire [...] ou bien sa forme dans la mesure où l'on peut montrer qu'elle est liée à un effet. (Mounin 1976, p. 105)

Quelle est donc la signification du jeu de mots des « *tick tack tick tacksamma klockor* » ; ('horloges tacticiennes') dans ce poème? Il faut d'abord soulever ces deux phrases du même poème : « *[j]ag var i fängelse och den besökte mig. Jag var sjuk och den besökte mig* » (p. 255) ; (' [j] 'étais en prison et elle est venue me voir. J'étais malade et elle est venue me voir') (p. 255). De nouveau, il s'agit d'une allusion à l'évangile selon Matthieu en établissant une correspondance avec ce vers : « *Jag var sjuk, och I besökten mig; jag var i fängelse, och I kommen till mig* » ; « j'étais malade, et vous m'avez rendu visite ; j'étais en prison, et vous êtes venus vers moi ». (Matthieu 25:36). Dans son analyse du poème, Niklas Schiöler indique que les « *tacksamma klockor* » ; ('horloges tacticiennes') peut se comprendre plus facilement à la lumière des deux phrases de Matthieu cités ci-dessus : « *Det himmelska riket har, enligt Matteusevangeliet tillretts för den som stött sin*

broder, den som aktivt hjälpt sin nästa. Näktergalens aktiva besökande följer denna väg [...] De besjälade klockornas passiva mottagande får så skarpare konturer » (Schiöler 1999, p.138). D’après l’évangile selon Mathieu, les cieux furent créés pour celui qui a soutenu son frère, celui qui a aidé activement son prochain. Les visites assidues du rossignol suivent cette voie. La réception passive des horloges animées a ainsi des contours plus nets. Les horloges représentent une sorte de laisser-aller mécanique contrasté avec les visites zélées et bénévoles du rossignol. Le jeu de mots met en relief le caractère des horloges, il produit un effet qui renforce la monotonie et la passivité et il est sans doute poétiquement pertinent, c’est-à-dire qu’il porte en lui des fonctions poétiques qui deviennent signifiantes dans ce poème.

La désignation (‘tacticiennes’) donne certes une impression moins passive que ce « *tacksam* », mais il y a aussi une ressemblance entre le sens de « *tacksamma klockor* » et celui d’(‘horloges tacticiennes’). Dans un sens négatif, un tacticien peut être quelqu’un qui opère en silence, un calculateur qui détourne afin d’éviter des confrontations. Celui-ci reste souvent en arrière-plan et il y a là une ressemblance avec les horloges passives et leur démarche sans obstacle. Nous pouvons constater que l’effet que le jeu de mots en question produit est poétiquement pertinent dans ce texte, lié à la passivité des horloges.

Dans le poème « *Galleriet* » ; (‘La Galerie’) : *Sanningsbarriären* ; ‘La Barrière de vérité’ nous trouvons ce jeu de mots qui a les traits d’une paronomase :

<i>Välkommen till de autentiska gallerierna!</i>	‘Bienvenue dans les vraies galeries !
<i>Välkommen till de autentiska galärerna!</i>	Bienvenue dans les vrais galères !
<i>De autentiska gallren!</i> (P. 203)	Les vraies grilles !’ (p. 206)

Les trois mots accentués par paronymie expriment l’exposition, l’esclavagisme et l’emprisonnement. Il est facile de voir comment les trois mots sont liés l’un à l’autre. Traduire un jeu de mots pareil est normalement extrêmement difficile. Tommy Olofsson se demande dans son essai « Hemligheter på bron » (*Lyrikvännen* 5-1981) comment les traducteurs anglais s’y prennent avec ce poème vu cette paronomase. Or, cela se traduit parfaitement en français. Au moins deux des mots ont la même origine que les mots en français : « *galärerna* » och « *gallerierna* ». Toutefois, les mots « *gallren* » et (‘grilles’)

se ressemblent malgré qu'il n'y ait entre les deux aucune parenté étymologique et tous les phonèmes du mot 'grilles' [g], [R], [i] coïncident avec le mot ('galeries') en français.

## 4 Métonymies

### 4.1 Pertes connotatives

Tranströmer soulève, dans le poème « Elegi » ; ('Elégie') : *17 Dikter* ; '17 Poèmes', l'histoire de « Bockstensmannen », un homme qui fut assassiné au Moyen Âge et duquel on découvrit le squelette et les habits en 1936. Il introduit « Bockstensmannen » dans le poème par cette phrase :

*O marker grå som Bockstensmannens kapprock!* (p. 29)

Ô terres aussi grises que le manteau de l'Homme des marais ! (p. 47)

Ensuite, ce vers décrit le lieu où les meurtriers cachèrent son cadavre :

*Insprängd  
som timmerbaggen, slumrar här i natten torvmossens dräpte färdman.* (p. 29)

'Tacheté.  
Comme un coléoptère, le voyageur assassiné sommeille dans la tourbière, ici cette nuit.' (p. 47)

Après il nous fait savoir comment on l'a découvert en 1936 :

*En sommarmorgon fastnar bondens harv i döda ben och klädestrasor.* (p.30)

'Un matin d'été, la herse du paysan accroche les os d'un mort et des habits en loques.' (p. 47)

Pour finir, Tranströmer fait allusion à la tactique des meurtriers en question de placer le cadavre dans un lieu où deux cantons se rencontrent, à savoir celui de Faurås et celui de

Himle, ainsi, il n'était pas évident de savoir qui se chargerait de l'enquête du meurtre, le cadavre fût-il découvert :

*I varje härad virvlar gyllne frön av gammal skuld* (p. 30)

'Dans chaque canton, les grains dorés tournoient autour d'un vieux péché' (p. 48)

Outin a remplacé « *Bockstensmannen* » par ('l'Homme des marais') : il est certain que « *Bockstensmannen* » est peu connu en France. L'histoire de « *Bockstensmannen* » reste néanmoins une perte connotative de cette traduction.

Un autre nom historique que l'on rencontre est celui de Nils Dacke dans « *November med skiftningar av ädelt pälsverk* » ; ('Novembre aux reflets de nobles fourrures') : *Den halvfärdiga himlen* ; 'Ciel à moitié achevé' :

*Disiga tomrum mitt i skogen  
Som klingar sakta mot varann.  
Inspiration som lever skymd  
Och flyr i skogen som Nils Dacke.*  
(p. 72)

Des creux de brume au milieu de la forêt  
qui doucement s'entrechoquent.  
L'inspiration qui vit cachée  
et s'enfuit dans les bois comme Nils Dacke.  
(p. 82)

Pour une personne n'ayant pas de connaissances de l'histoire de la Suède, le nom de Nils Dacke perd toutes les connotations historiques, en ce qui concerne, par exemple, la lutte rebelle de Dacke contre le roi de Suède, Gustav Vasa.

Nous tombons aussi sur d'autres mots avec des connotations historiques, c'est le cas avec le mot *galdr* que l'on trouve dans le poème « *Sång* » ; 'Chant' : *17 Dikter* ; '*17 Poèmes*' : « *[d]å reser sig den andre med sin galdr* » (p. 24) ; ('L'Autre se redresse alors dans son incantation') (p. 42). Le mot « *galdr* » désigne un sors ou une incantation dans la mythologie nordique. L'incantation est, comme le « *galdr* », souvent un chant, mais elle est plus vaste comme terme et ne relie pas la mythologie et le chamanisme nordiques de la même façon, il mène donc à une perte connotative.

## 4.2 Substitutions

Outin dit que son but avec les traductions est de produire un bon texte en français. Il explique, dans le documentaire télévisé *Tre översättare om Tranströmer*, concernant le poème « *Från mars -79* » ; ('En mars -79'), qu'il a choisi de traduire « *jag stöter på spåren av rådjursklövar i snön* » (p. 222) par ('je tombe sur les traces de pattes d'un cerf dans la neige') (p. 224), parce que le mot ('cerf') (hjort) est plus approprié que le mot chevreuil (rådjur) à l'esprit français. Dans le même documentaire il explique qu'il a substitué le mot *hav* (mer), qui se rapporte souvent à la mer baltique dans la poésie de Tranströmer, par 'l'océan', car il explique que pour un Français le mot « mer » fait certainement penser à la mer méditerranée qui n'est pas une mer aussi agitée que la mer baltique (Nilsson, 1998). Dans le poème « *Sex vintrar* » ; ('Six hivers') : *För levande och döda* ; ('Pour les vivants et les morts') nous trouvons un nom qui dénote un lieu géographique : « *vinden skakar i sin rustning från Svalbard* » (p. 253). Dans le texte français « *Svalbard* » a été substitué par ('thuléenne') : ('le vent frissonne dans son armure thuléenne') (p. 253). Thulé est un terme plus vaste que Svalbard, il s'agit ainsi d'une représentation synecdochique où le tout représente la partie. Or, Thulé manque de précision géographique exacte. Il se peut, toutefois, que Svalbard y appartienne.

## 5. Fautes (?) de traduction engendrées par le contexte

Nous avons trouvé quatre procédés similaires dans lesquels un mot a été traduit comme un autre mot qui lui ressemble à la fois graphiquement et phonétiquement. Il ne s'agit pas alors de polysémie ni d'homophonie. Cela peut donner l'impression d'être des erreurs de la part du traducteur mais il se peut que ce soit un parti pris de traduction.

En étudiant le poème « *När vi återsåg öarna* » ; ('Lorsque nous revîmes les îles') : *Den halvfärdiga himlen* : 'Ciel à moitié achevé', nous trouvons la traduction suivante :

*Stranden med alarnas kyffan.*  
*Ett plakat med påskriften KABEL.* (p. 79)

'La plage et les huttes des anguilles.  
Une affiche portant l'inscription CÂBLE.' (p. 87)



Nous remarquons qu'ici le mot « *alarna* » est traduit par les ('anguilles') alors que la traduction directe serait « les aunes ». L'explication de cette traduction devrait être la proximité phonétique et graphique entre les mots *alarna* et « *ålarna* », en même temps que le contexte, l'île, la plage et même le mot câble, suggère « *ålarna* » plutôt qu'« *alarna* ». Il en va de même dans le poème « *Ostinato* » ; ('Ostinato') : *17 Dikter* ; '17 Poèmes' :

*Under vråkens kretsande punkt av stillhet  
rullar havet dånande fram i ljuset,  
tuggar blint sitt betsel av tång och frustar  
skum över stranden.*

'Sous le point immobile de l'épave qui tournoie,  
l'océan s'ébroue et gronde dans la lumière,  
ronge aveuglement son frein d'herbes marines et souffle  
de l'écume sur le littoral.

*Jorden höljs av mörker som flädermössen  
Pejlar. Vråken stannar och blir till en stjärna.  
Havet rullar dånande fram och frustar  
Skum över sanden. (p. 10)*

La terre se couvre d'une obscurité que les chauve-souris  
mesurent. L'épave s'immobilise et se change en étoile.  
L'océan avance en tonnante et souffle  
de l'écume sur le littoral.' (p. 30)

Normalement, la traduction du mot « *vråken* » devrait donner « la buse » en français. Encore, voyons-nous la proximité phonétique et graphique des mots *vråken* et *vraket*, hormis l'article défini, la différence n'en est que celle entre *å* et *a*. De même, ici, le contexte suggère plutôt le mot « *vraket* » que « *vråken* ». Or, si l'on change un élément dans un poème opaque comme « *Ostinato* », cela ne se passe pas inaperçu. La buse est quelque chose de vivant, un oiseau, tandis que l'épave est un objet non-vivant. Arne Johnsson explique dans un essai *Tranströmer* (1997) que les animaux dans les poèmes de Tranströmer sont souvent des messagers. Et la buse qui s'immobilise et qui se change en étoile, un signe de tranquillité au-dessus d'une mer inquiète, ébrouante ; son corps passe nettement entre être vivant et symbole (Tranströmer 1997, p. 22). Nous notons en plus que la buse et l'étoile sont liées l'une à l'autre, puisqu'elles se rapportent toutes les deux au ciel, ce qui n'est pas le cas de l'épave et l'étoile.

Nous trouvons un troisième exemple parallèle dans « *Fem strofer till Thoreau* » ; ('Cinq strophes à Thoreau') : *17 dikter* ; '17 Poèmes' :

*Foten sparkar tanklöst en svamp. Ett åskmoln  
växer stort vid randen. Likt kopparlurar  
trädens krökta rötter ger ton och löven  
skingras förskrämda.*

'Sans réfléchir le pied a heurté un champignon. Un nuage  
de poussière  
grandit à son bord. Comme des trompes de cuivre,  
les racines repliées de l'arbre ont donné le ton et le feuillage  
s'est dispersée, effrayée.

*Hösten vilda flykt är hans lätta kappa,  
fladdrande tills åter ur frost och aska  
lugna dagar kommit i flock och badar  
klorna i källan. (p. 11)*

La fuite éperdue de l'automne est son manteau léger  
qui ondule jusqu'à ce qu'en meute, des journées plus calmes  
renaissent du givre et de la cendre pour venir baigner  
leurs griffes dans l'eau de la source.' (p. 31)

Le mot français correspondant au mot suédois d'åskmoln est nuage orageux. Nous notons ici la proximité des mots « åskmoln » et « askmoln » (nuage de cendre), c'est probablement ce dernier qui a donné ('nuage de poussière') en français. Ici, encore, le contexte aurait pu suggérer « askmoln » à la place d'« åskmoln », vu que le mot aska paraît quelques phrases après « åskmoln ». Le mot apparaît encore dans « Svenska hus ensligt belägna » ; ('Maisons suédoises solitaires') : *Hemligheter på vägen* ; 'Secrets en chemin' :

*Sommar med linhåriga regn  
eller ett enda åskmoln  
över en hund som skäller.  
Fröet sparkar i jorden (p. 42)*

'Été au pluies de blé mûr  
ou un seul nuage d'orage  
Au-dessus d'un chien qui aboie.  
Le grain rue dans la terre.' (p. 55)

Ici ce mot est traduit par (' nuage d'orage').

Dans le poème « *Strof och motstrof* » ; ('Strophe et antistrophe') : *17 français* ; '17 poèmes' nous trouvons ces vers :

*Med aktern högt, i hopplöst  
läge, står skrovet av en dröm, svart  
mot ljusrött kustband. Övergivna  
störtar sig åren, snabbt  
och ljudlöst – som slädkuggan, hundlik, stor,  
far över snö,  
hinner skogen. (p. 16)*

'La poupe haute, dans une situation  
désespérée, la coque du songe se détache, noire  
sur fond rouge clair de bande côtière. Délaissées,  
les rames tombent vite  
et sans bruit – telle l'ombre de la luge, pareille à un chien  
immense, qui court sur la neige et  
rejoint la forêt.' (p. 35)

Derrière cette traduction se cache le mot « åra » (rame) et encore une fois nous voyons la ressemblance entre « år » et « åra » et des éléments dans le contexte qui aurait pu suggérer « årorna » au lieu d'« åren » : ('[I]a poupe haute'), ('la coque du songe'), ('bande côtière'), etc. Il en résulte qu'en suédois nous avons un mouvement dans le temps (åren faller) et en français nous avons un mouvement dans l'espace (les rames tombent).

Comparons avec la traduction du même mot dans « *Stenarna* » ; ('Les pierres') : *17 Dikter* ; '17 Poèmes' :

*Stenarna som vi kastat hör jag  
falla, glasklara genom åren.* (p. 18)

'Les pierres que nous avons jetées, je les entends  
tomber, cristallines, à travers les années.' (p. 37)

Dans ce poème du même recueil, « *åren* » est traduit par ('les années').

Un autre exemple se trouve dans le poème « *Sång* » : ('chant') ; *17 Dikter* ; '17 Poèmes' :

*Då reser sig Den andre med sin galdr  
och pïlen flyr vidöppet seende  
med sång i fjädern som ett fågelsträck.* (p. 25)

'L'Autre se redresse alors dans son incantation  
et la flèche s'enfuit les yeux grands ouverts,  
en chantant, dans la baie, comme les migrateurs.' (p. 42)

Ici, c'est la traduction du mot « *fjädern* » (la plume) qui nous intéresse. Outin l'a traduit par ('la baie') (viken), ce qui au premier abord paraît inexplicable. Or, comme dans les autres cas, il y a un mot qui ressemble à « *fjädern* », à savoir « *fjärden* », qui désigne une baie longue et étroite (cf. fjord), ou une étendue d'eau assez grande dans un archipel ou un lac.

Il y a un cinquième cas qui diffère des autres. On le trouve dans « *Epilog* » ; ('Epilogue') : *17 Dikter* ; '17 Poèmes' :

[...]När jag  
*passerar stallväggen hörs genom dånet  
den sjuka hästens stamp därinifrån.* (p.34)

[...] Lorsque je longe  
le chemin des écuries, j'entends dans le tonnerre  
piétiner un cheval malade, à l'intérieur.' (p. 51)

*Stallväggen* est devenu ('le chemin des écuries') dans la traduction. Il est évident que *väggen* (le mur) a été traduit comme un mot qui lui ressemble, à savoir « *vägen* » (le chemin). Vis-à-vis des autres cas, il n'y a dans ce contexte rien qui évoque le mot « *vägen* ». Il en résulte que, quand l'adverbe « *därinifrån* » se comprend comme désignant l'espace derrière le mur de l'écurie, il est plus difficile de voir ce à quoi se rapporte ('à l'intérieur') dans la traduction.

S'agit-il alors d'un parti pris de traduction ou le traducteur s'est-il trompé ? Si cela est un véritable parti pris de traduction, le traducteur a choisi de remplacer des mots qui sont présents dans les poèmes (*vråk, alarna, åskmoln, åren*) par d'autres qui ne l'y sont

pas (vrak, ålarna, askmoln, årorna), mais qui sont évoqués par le contexte et qui ont des similitudes à la fois phonétiques et graphiques avec les mots qu'ils remplacent. Ainsi, a-t-on soulevé ces mots qui sont évoqués par allusions dans le texte original, des allusions qui ne seraient plus présentes si l'on traduisait les mots en question littéralement (buse, aunes, nuage de tonnerre), mais c'est en même temps au détriment de ces mots mêmes, dont il n'y a plus de trace dans la traduction. Le fait que les mêmes mots ont été traduits par leur sens exact dans d'autres poèmes et d'autres contextes rend l'hypothèse que ceci est un parti pris de traduction de la part du traducteur plus probable.

## 6 Conclusion

Notre propos fut de traiter quelques problèmes spécifiques dans la traduction française de l'œuvre de Tomas Tranströmer. Nous étions particulièrement intéressé par l'aspect métonymique de la traduction. Qu'une traduction littéraire ne puisse représenter que certains aspects de l'original fait de l'opération traduisante une opération de parti pris. Derrière la traduction se trouve toujours les choix subjectifs du traducteur. Le traducteur est obligé de faire ces choix puisque la quantité du texte traduit doit grosso modo correspondre à la quantité du texte original. Cet aspect de la traduction vaut surtout pour la poésie qui, le plus souvent, est une forme de langue concentrée où chaque élément porte des significations à plusieurs niveaux et n'est pas échangeable avec un seul élément dans la langue-cible. Ainsi la traduction devient-elle métonymique lorsque toutes les significations ne peuvent être transcrites.

Nous avons pu constater que Jacques Outin a utilisé un procédé métonymique lorsqu'il a traduit l'œuvre de Tomas Tranströmer. Les problèmes que nous avons cernés ont en commun le fait que le traducteur fait face à un pluralisme de sens qui l'oblige à choisir. En ce qui concerne les différences grammaticales, le cas le plus évident de ce pluralisme est la polysémie, des mots à double sens (ou plus) dont on ne peut traduire que l'un des sens. La tactique du traducteur est de choisir le sens le plus approprié selon le contexte. Il peut s'agir d'adjectifs pouvant déterminer des mots différents, un sujet qui n'est pas explicite ou de mots suédois réservés à l'un des sexes alors que le mot français correspondant est de l'autre genre ; des versions différentes de

l'original sont offertes au traducteur. A notre avis, Outin n'a pas toujours fait les bons choix, n'ayant pas dans tous les cas choisi la traduction la plus appropriée donné le contexte. Outin a dit que ce qu'il trouve le plus difficile à traduire du suédois, ce sont les mots composés. La difficulté lorsque l'on traduit les mots composés gît, d'une part, dans leur compacité. Outin utilise des circonlocutions ou des phrases entières pour les traduire. Une autre difficulté est le fait que ces fusions de mots sont souvent des néologismes ; c'est un trait qui est intraduisible. Les pensées originales du poète ne sont pas toujours saisissables. Quant aux expressions stylistiques, les mots archaïques ou dialectaux comportent des allusions et des connotations impossibles à traduire.

Une autre difficulté est constituée par la versification des mètres fixes dont Tranströmer se sert parfois dans sa poésie. Si l'on veut garder les formes métriques fixes cela exige normalement beaucoup de sacrifices au niveau du contenu, ce que nous avons pu constater quand Outin a traduit une des rares rimes de Tranströmer. Il a dû remanier les vers et échanger les mots rimés. Aussi avons-nous pu constater qu'Outin ne s'est pas soucié de garder les formes métriques fixes qui existent dans l'original. En aucun cas il n'a rendu les strophes alcaïques et saphiques par leurs formes métriques correspondantes dans la traduction et seuls trois haïkus parmi cinquante-six ont eu la forme métrique d'un haïku. Or, le sacrifice des formes métriques cause d'énormes pertes connotatives, étant donné que celles-ci connotent une tradition culturelle et cela vaudrait peut-être la peine de les garder.

Par contre, nous avons trouvé qu'Outin a très bien réussi à traduire les figures de répétition, surtout concernant la paronomase et le jeu de mots. Roman Jakobsson prétend que la paronomase et le jeu de mots sont intraduisibles, mais Outin les a traduits morphématiquement, faisant par là plus que des paraphrases créatives.

La « réalité » a aussi causé des problèmes. Dans certains cas, Outin a substitué, des fois même omis, les noms historiques, biologiques et géographiques pour adapter le texte au lecteur français. D'autres fois un mot spécifique a été traduit par un hyperonyme, un terme qui décrit par exemple la relation entre les mots « *gald* » et ('incantation'). Dans ces deux cas il y a bien des connotations qui sont perdues dans la traduction.

Outre la polysémie, nous avons trouvé quelques cas où un mot a été traduit comme un mot lui ressemblant à la fois graphiquement et phonétiquement, et nous constatons en même temps qu'il y a souvent des éléments dans le contexte qui auraient pu suggérer ces mots. Nous nous sommes demandé si cela est un parti pris de traduction ou des fautes de traduction.

Pour conclure, nous pensons – sans pouvoir comparer à d'autres traductions – que Jacques Outin a fait une très bonne traduction de l'œuvre de Tomas Tranströmer étant donné toutes les difficultés qu'il a rencontrées – parfois, nous pensons qu'il a même fait preuve de génie.

## Bibliographie

- Axelle Beth & Marpeau Elsa, *Figures de style*, Aubin : Paris 2005.
- Bergsten Staffan, *Den trösterika gåtan*, Gummesons : Falköping 1989.
- Bergsten Staffan, « Tomas Tranströmer och den svåra enkelheten » ; *Ett möte med Tomas Tranströmer*, Arkitektkopia : Västerås 1999.
- Färnlöf Hans, « Översättarens röst värd att lyssna på », SvD le 19082006.
- Galichet Georges, *Physiologie de la langue française*, P.U.F. : Paris 1961.
- Jakobson Roman, « On Linguistic Aspects of Translation », *Selectes Writings II*, Mouton : La Haye 1971.
- Mallet Marie-Louise & Michaud Ginette, L'Herne Derrida, Édition de l'herne : Paris 2004.
- Mounin Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard : Saint-Amand 1998.
- Mounin Georges, *Linguistique et traduction*, Dessart et & Mardaga : Bruxelles 1976.
- Nilsson Eric M, *Tre översättare om Tranströmer*, SVT 1998.
- Olofsson Tommy, « Hemligheter på bron », *Lyriskvänner* 5-1981.
- Outin Jacques, entretien à Paris le 25102004.
- Schiöler Nicklas, *Koncentrationens konst*, Albert Bonniers förlag : Uddevalla 1999.
- Tranströmer Tomas, *Den stora gåtan*, Albert Bonniers förlag, Uddevalla 2004.
- Tranströmer Tomas, *Fängelse*, Fårö 2001.
- Tranströmer Tomas, *Œuvres complètes 1954-1996*, Le Castor Astral : Bedous 1996.
- Tranströmer Tomas, *Baltiques. Œuvres complètes 1954-2004*, Gallimard : Saint-Amand 2004.
- Tranströmer Tomas, *Samlade dikter 1954-1996*, Albert Bonniers förlag : Uddevalla 2002.
- Tranströmer Tomas, *Tomas Tranströmer*, Grafisk Teknik i Jkpg AB : Jönköping 1997.
- Tymoczko Maria, *Translation in a Postcolonial Context*, St. Jerome Publishing : Manchester 1999.
- Vinay Jean-Paul & Darbelnet Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier : Mesnil-sur-l'Estrée 2004.