

Nicole OLLIER
Université Bordeaux Montaigne

Dialogue 4 : La traduction-communion : traduire ensemble la poésie de Kamau Daáood

ARTICLE

^[1] Participants :

Lhorine FRANÇOIS

Sophie LÉCHAUGUETTE

Sophie RACHMUHK

Joachim ZEMMOUR

Collectif « Passages » ^[2]

Université Bordeaux Montaigne

Traduire peut apparaître comme une expérience solitaire, pratiquée dans l'isolement du bureau de l'artisan entouré de ses dictionnaires, de ses outils informatiques : une fois engagé dans son travail, il sortirait de sa tour d'ivoire pour échanger avec l'auteur ou les divers corps de métier de l'édition. Mais la traduction peut aussi être pratiquée collectivement, sans bien sûr dégager des revenus rémunérateurs suffisants, parfois même aucun. Cette traduction largement désintéressée est pratiquée par amour de l'acte de traduire, et de conduire cette pratique à plusieurs mains. Elle est particulièrement formatrice, offre la possibilité d'apprendre les uns des autres, mais aussi de faire surgir les idées de soi grâce au dialogue, à la stimulation mutuelle et à la remise en question permanente, puisque rien n'est acquis — le principe de départ voulant que personne ne s'accroche jalousement à sa traduction mais au contraire reçoive les propositions autres dans un esprit d'ouverture curieuse et impartiale. Les traducteurs du collectif « Passages », très majoritairement anglicistes, sont d'origine plurilingue et multiculturelle (britannique, américaine, antillaise, française de régions variées), et de statuts divers à

l'université ou en dehors d'elle — plusieurs jouissent du statut de traducteurs professionnels. Ayant commencé avec la traduction de deux pièces de Derek Walcott, le collectif a traduit ensuite une nouvelle nigérienne d'Uwem Akpan puis, avant de revenir à l'aire Caraïbe avec Olive Senior, il a porté un projet de résidence à Bordeaux du poète afro-américain Kamau Daáood, de Los Angeles ^[3] : l'une de nous avait rencontré ce poète et avait inclus ses entretiens avec lui dans un documentaire conçu dans le cadre d'une recherche doctorale sur le discours poétique et l'émergence d'une scène artistique à Los Angeles ^[4]. Les traducteurs ont pu communiquer avec l'auteur pour demander quelques éclaircissements sur une poésie qui, nous le verrons, posait des problèmes de décryptage des sens lexical, grammatical et culturel. Lors de sa venue, à l'occasion de la parution de l'ouvrage bilingue, *Notes d'un griot de Los Angeles* au Castor Astral en avril 2012, ils ont pu l'entendre dire sa poésie, *a capella*, en quelque sorte, mais également accompagné par des musiciens de jazz. Cette expérience forte a justifié le travail de patience des chercheurs-traducteurs que nous sommes, et qui avons dû suivre les méandres des mots et des sons pour percer les mystères d'un sens qui se dérobaient, tout en ayant à l'esprit sans cesse la nécessité de rendre la musique et le souffle de cette poésie orale, peut-être avant toute chose.

Ces pages reflètent le travail de réflexion personnelle de quelques traducteurs mais aussi le fruit d'une mise en perspective collective et de découvertes et cheminements communs ainsi que de regards croisés menant à des commentaires entrelacés entre les scripteurs. Nous commencerons par la nécessaire familiarisation avec l'univers culturel et musical afroaméricain spécifique de cette communauté d'un quartier précis de L. A. à un moment donné, nous nous intéresserons aux références culturelles comme phénomène d'altérité, avant de clore avec l'intraduisible de la polysémie, ou au contraire les créations du traducteur pour échapper à la littéralité. Puis, nous rapprochant encore du texte, et du genre poétique, nous retiendrons deux problèmes propres à la traduction de la poésie, celle de Daáood en particulier, à savoir la manière de rendre la parataxe et les enjambements, avant de conclure sur les avantages de cette pratique collective de la traduction qui hérite d'une longue tradition universitaire à Bordeaux. ^[5]

Traduire un univers

En tant que traducteurs francophones de formation universitaire, nous avons la responsabilité de transmettre à notre tour, à travers notre traduction, une parole proférée par un poète de culture afro-américaine, dont la langue, mêlant sacré et profane, élévation et crudité, est imprégnée de musique – jazz, blues, gospel, *rhythm and blues* –, et de références spécifiques, convoquant passé, présent et futur de la communauté noire. La plupart des traducteurs étant peu familiers de cet univers, il était primordial de procéder à un travail d'élucidation du contexte pour arriver au sens sans s'égarer. Cette responsabilité de ne pas trahir Kamau Daáood était d'autant plus grande qu'il était totalement inconnu en France, et que nous invitions nos futurs lecteurs francophones à une découverte, tout en les conviant à la rencontre avec le poète en personne. Le choix d'une édition bilingue s'est imposé pour permettre au lecteur possédant quelques notions d'anglais de goûter le texte original présenté en regard de notre proposition ouverte.

Notre préoccupation première a été de présenter au public français ce monde afro-américain si particulier, vu de l'intérieur par le poète-griot : un univers à part entière, avec sa cuisine, ses vêtements, sa langue, son accent, sa gestuelle, son

histoire, et d'abord sa musique et ceux qui la pratiquent. De même que la cuisine emploie des ingrédients précis — le piment, « pepper » plutôt que poivron, ses « cocos oeil noir et chou vert », « *black-eyed peas and greens* », ses « herbes aromatiques », « *sweet herbs* » qui ne sont pas des herbes tendres —, la musique de jazz implantée dans un terroir et une époque méritait l'attention du traducteur à chaque détail.

Notes de musiciens, notes de traducteurs

Nombreux sont les musiciens invoqués ou chantés, comme dans « *Bird Droppings* », poème dédié au saxophoniste alto virtuose Charlie Parker, qui lança le jazz be bop, et surnommé Bird, c'est-à-dire Oiseau. Le titre signifie littéralement « fientes de l'Oiseau », et a connu de nombreuses variantes, avant de résulter en « chiures de Bird », évocateur et frôlant l'inconvenant à la manière de l'original. Cette association du sacré et du cru n'est pas rare chez Daáood, les deux notions étant à ses yeux les deux faces de la même médaille – philosophie pas toujours facile à concevoir pour des traducteurs français, pour qui ces deux sphères s'excluent a priori.

Dans ce poème, deux vers essaient sur un mode ludique les noms de grands musiciens de jazz : « *Mingus Bud blossoms/Miles of Dizzy Monks chanting to the Max* », allusions qu'une note est venue expliciter pour le lecteur. Dans plusieurs poèmes, des titres d'albums migrent dans des vers sous la forme de noms communs, comme *Ascension* (1965), *A Love Supreme* (1964) ou *Expression* (1967) dans « Libérateur de l'esprit » dédié à John Coltrane. À l'instar du poète, nous n'avons pas explicité la référence. Le poème « *Angel of Scissors* » emprunte le titre d'un album de la pianiste de jazz mexicaine Olivia Revueltas, peu connue, à qui il rend hommage : nous avons choisi de conserver cette association de mots insolite du titre originel tout en ajoutant une note. Nous avons également eu recours à une note pour expliciter les citations de titres de gospels ou de chansons célèbres insérés dans la poésie et que connaît tout public afro-américain. D'autres notes expliquent brièvement une notion importante exprimée dans une langue étrangère (par exemple le terme *djali* qui veut dire griot, ou *prana* le souffle vital), ou présentent des personnages peu connus du public français comme Paul Robeson, acteur, chanteur et militant noir, John Henry, héros du folklore noir ou encore Bob Kaufman, poète beatnik noir de San Francisco.

Dans la mesure du possible, nous avons essayé d'éviter la multiplication de ces notes, et cherché à expliciter les références dans la traduction elle-même. C'est le cas pour le poème « *The Last Psalms* », dédié au batteur Billy Higgins, où plusieurs passages évoquent certaines danses, ou certains rythmes et sons afro-américains spécifiques, qu'il nous a fallu repérer. Ainsi « *hambone and hand jive* » a d'abord été compris comme « accroupis sur les talons, la main qui baratine », puis comme « blancs grimés en noir, et danse des mains » pour finir en une version plus fidèle au sens et aux sons d'origine : « frappement de poitrine et de cuisses, danse des mains » ; dans le même poème, « *buckdance* », interprété au départ comme « danse de dandy », a évolué en « danse des pieds » dans la version finale. En effet, *hambone*, *hand jive* et *buckdance*, ces trois danses percussions sur des parties du corps, pris comme instrument de musique, étaient pratiquées par les esclaves, à qui on interdisait de jouer de leurs tambours. Toujours dans ce poème, le vers « *praise the Lord with shoe-shine rag pops* » (« louez le Seigneur au son des chiffons à cirer qui frottent et qui tapent ») transforme l'humble cireur de chaussures, figure emblématique de l'homme noir prolétaire, et le bruit sec (« *pop* ») de son chiffon (« *rag* ») en un son et

un geste sacrés, familiers dans la communauté afro-américaine. D'abord laissée telle quelle car prise pour l'évocation d'un genre musical (« louez le Seigneur au son du rag pop du cireur de chaussures »), cette expression nous a paru devoir être traduite en son entier pour conserver l'ancrage profond du poème et de la figure dépeinte (Billy Higgins, batteur noir de jazz célèbre et natif de Los Angeles) dans la communauté afroaméricaine.

« *Sweating Paisley* », titre d'un poème dédié à Jimi Hendrix, nous entraîna dans toutes sortes de supputations concernant « ce cachemire suant » : Daáood faisait-il allusion au motif sur la célèbre guitare Fender de Hendrix ? Ou bien s'agissait-il d'un clin d'oeil à Prince et à son studio d'enregistrement et label dénommés *Paisley Park* ? Comme le cachemire en français comporte plutôt des connotations de luxe ou de l'Orient, nous avons opté dans un premier temps pour « motifs de paisley trempés de sueur ». Au moment de la relecture finale cependant, l'insatisfaction donnant lieu à un *brainstorming* agité, « sueur psychédélique », image beaucoup plus évocatrice, l'emporta. Nous perdions le motif de la larme que Daáood avait en tête, mais il approuva notre « trouvaille » lors de sa venue.

Défi de la polysémie

Les références musicales traversent le recueil de part en part : il fallait donc les repérer et traduire leurs sens multiples, à commencer par les noms des valeurs de notes (par exemple une ronde s'appelle *whole note* - note entière -, une blanche, *half note* - moitié de note -, une noire, *quarter note* - quart de note -, etc.) ou bien des notes de la gamme (*a, b, c*, etc. pour do, ré, mi, etc.).

Or, ces notes jouent avec le son et le sens en renvoyant à leurs homophones :

c sharp, b natural

music music

all is music

Les notes lettres sont homophones de la double injonction « see sharp, be natural » ! Langue et musique se mêlent pour le plus grand plaisir et le plus grand désespoir du traducteur à qui sa propre langue ne permet pas ces jeux de mots :

si dièse do bécarre

musique musique

la vie est musique

Autre exemple d'impossible littéralité, « *High hat tap dance* » combine la référence à la charleston, instrument de la batterie, et aux claquettes, et mime par le rythme staccato du vers la danse et l'instrument évoqués, dans lesquels brillaient tout particulièrement les Noirs. Aussi la traduction initiale « danse avec le chapeau haut de forme », s'est-elle effacée pour privilégier les sons de cette danse et l'instrument de musique pour une formule plus gratifiante, « claquettes sur la charleston ».

Perspicacité informée

L'ancrage dans le lieu nécessite une lecture informée pour éviter les écueils. Ainsi le poème « Leimert Park » évoque ce quartier éponyme dont Kamau Daáood est l'un des animateurs depuis 1989 : il faut le connaître pour comprendre que « Degnan », le fleuve du poème, renvoie à un boulevard, ou que le zèbre dont parle le poète n'est pas une allusion à un passage piéton (*zebra crossing*) mais à une statue devant le musée afroaméricain de Leimert Park.

Il nous arriva en revanche de voir des références cachées là où elles n'existaient pas, comme ces « chantres royaux » dont Billy Holiday, « la soeur divine parle / la langue » : nous crûmes y déceler le nom d'un groupe de gospel des années 1940 dans lequel Billy Holiday aurait chanté, mais Daáood, interrogé, nous détrompa : l'expression était bien à prendre au pied de la lettre, Billie Holiday était royale à ses yeux. Consulté pour certains mots, l'*urban dictionary*, dictionnaire internet spécialisé dans l'argot anglophone, a souvent failli nous entraîner sur des pistes erronées, notamment vers le stéréotype de la culture afro-américaine dont l'image première serait celle de gangs se livrant une guerre violente autour de la drogue. Ce sont précisément ces clichés que Kamau Daáood cherche à combattre dans sa poésie, livrant une vision de l'intérieur de sa communauté, spirituelle et humaniste, sans mièvrerie ni illusions. Par conséquent, les expressions « *black sensei* » ou « *juju* » dans le poème « Leimert Park » par exemple, ne renvoyaient pas à la marijuana ni même à des herbes sacrées, mais à un maître au sens japonais du mot, et à un sortilège – Daáood décrit ici le propriétaire-gardien du musée de Leimert Park exposant ses collections foisonnantes d'artefacts afro-américains et africains, amassés durant sa vie entière.

Topos, littéral et symbolique

Certains poèmes, campés à Los Angeles, nécessitaient une connaissance du terrain : dans « Armée de Guérisseurs », un vers évoque des fosses à goudron (« *tar pits* ») où risquent de disparaître de jeunes initiés noirs, espèce en danger (« *the young scholars/endangered as those in tarpits* »). Le phénomène est connu à Los Angeles, en raison de « La Brea Tar Pits », site adjacent au Musée d'art du Comté de Los Angeles : il s'agit d'une fosse naturelle à goudron, où de nombreux animaux

tels des mammoths et autres espèces disparues, sont tombés et se sont trouvés emprisonnés puis peu à peu fossilisés. La proximité de ce gisement, familier, a pu influencer l’imaginaire du poète, et l’inciter à multiplier la référence au goudron ou par métonymie, à ses prolongements.

Ainsi le mot « asphalté » revient à plusieurs reprises, avec une valeur métaphorique :

in a stew of cultures singing asphalt songs (« Los Angeles »)

i swim these rivers of asphalt (« Sunbathing in my Tears »)

watermelon seeds swelling in asphalt

[...] my vocal cords hardened asphalt (« Healer’s Lament »)

Il a été traduit trois fois par « asphalté » et une fois par « bitume ». La matière noire et dure qui pétrifie le liquide en solide renvoie certainement à l’occurrence de « tar pit » mentionnée plus haut, mais aussi à la rue, au macadam où se crée cet art de la rue pour la communauté noire de L. A. Le poète, interrogé lors d’une lecture publique à la Librairie Olympique sur ce terme, a montré toute la richesse connotative qu’il revêtait, puisqu’il implique par extension les parois des hauts murs qui entourent la chaussée et l’asphyxie potentielle de la ville — « asphalté » et « asphyxie » commencent à l’identique — pour celui qui ne réussit à créer son espace de respiration et d’expression.

Changer de chapeau

Traduire, c’est toujours se confronter à l’étrangeté du texte de départ et à des références culturelles neuves. La présence de locuteurs « natifs » apporte une aide précieuse pour la compréhension de références culturelles de la langue de départ, susceptibles de ne pas être décelées. Ainsi de manière concrète, nous sommes passés près d’une grosse erreur en risquant de nous tromper de chapeau, faute de savoir que le *pork pie hat* dans « Leimert Park » renvoie au chapeau porté précisément par les musiciens de jazz noirs tel le saxophoniste Lester Young, chanté par Daáood et connu pour en porter un. Notre dévolu s’était d’abord porté sur le *trilby*, évocateur pour un lecteur francophone, avant d’apprendre que ce chapeau assez semblable était en réalité porté par les Blancs et aurait représenté un contre-sens culturel.

|room full of stereotypes and
ancestral story

a moor in a porkpie hat
stands with a video camera

|sur une pièce pleine de
clichés et
d'histoires ancestrales
métis en chapeau trilby
tient une caméra

Contour de l'homonyme

Le poète excelle à trouver des termes évocateurs de sons ou d'instruments de musique et la langue cède la place à l'onomatopée :

|bust the rat's eardrum
if you can't sing
you better learn to
hummmmmmmmm
Mmmmmmmmmmm...

|crève le tympan du rat
si tu ne sais pas chanter
apprends plutôt à faire

Ces vers tirés de « Liberator of the Spirit » offrent des exemples de ces jeux avec les mots et les sons. Le mot « eardrum », qui laisse entendre les mots « oreille » et « tambour » au locuteur anglophone se traduit par tympan, mot dont la polysémie en français ne donne rien du double entendre dans le champ musical. La syllabe « hummmmmmm » rime avec « eardrum » tout en invitant à fredonner. Cette invitation explique sans doute la présence de « hummingbird », littéralement « l'oiseau fredonnant », réduit au simple sens dénotatif de « colibri » en français, dans « Bird Droppings » — « hummingbird fingers flutter on keys » où l'image très visuelle évoque l'extrême rapidité et légèreté du mouvement — et « Sunbathing in my Tears » — « poems tattooed on the eardrums of unborn hummingbirds ». Dans l'exemple cité, le son « humm », magnifié par la répétition des « m », vient à nouveau faire écho à « eardrums ». Ce « hum », on l'aura compris, déborde de l'onomatopée pour s'inscrire dans le nom de l'oiseau auteur de vibrations musicales, le « hummingbird ». La lecture performance en français peut donner son ampleur à ce souffle, mais le colibri restera oiseau.

Daáood excelle aussi à exploiter ces termes polysémiques, tel « watch » dans le poème « The Watch » où il est question à la fois d'une veillée funèbre et d'une montre : cette confluence a résulté en le choix en français du titre « L'heure », qui peut être celle de la mort.

Parataxe

Tout traducteur sait que le sens ne dépend pas uniquement du lexique, mais que le sens syntaxique est sa première orientation, et qu'enfin les ponctèmes jouent un rôle syntaxique participant à la construction du sens. Or, une des difficultés, en même temps qu'un des plaisirs de la poésie de Kamau Daáood réside dans les enchaînements syntactiques très lâches qui sont une de ses marques de fabrique. Dès le premier abord, le lecteur est confronté à un empilement de strates, qui le force à une démarche poétique par excellence, à une lecture tabulaire plutôt que linéaire pour reprendre les termes employés par le Groupe μ dans *Rhétorique de la Poésie* ^[6] pour distinguer les processus à l'oeuvre en prose et en poésie. En effet, les marques de ponctuation sont rares chez Daáood, la ponctuation interne aux phrases, inexistante (à l'exception de très occasionnelles virgules), tout comme la délimitation entre les phrases : le poète ne fait jamais usage du point ; quant aux majuscules, elles sont réservées à quelques noms propres. À cette absence de segmentation entre unités de sens, s'ajoute l'effacement de toute articulation discursive, de sorte que le lecteur est en présence de juxtapositions relevant d'agencements paratactiques, et dépourvues de guidage hiérarchique. Les praticiens de la traduction voient poindre à l'horizon la question de la transposition d'une telle écriture dans la langue française avec ses contraintes de conjugaisons, d'accords grammaticaux qui imposent une hiérarchisation des composants de la phrase et du discours, ainsi qu'une imbrication de ces éléments les uns dans les autres.

Enjambement

Mais ce n'est pas tout, car vient en outre se greffer la technique poétique de l'enjambement. Certains cas fonctionnent heureusement à l'identique dans les deux langues : ainsi lorsque Kamau Daáood déroge à son habitude d'effacer l'organisation syntaxique et fait au contraire ressortir les articulations prépositionnelles. Dans le poème « Balm of Gilead » (« Baume de Judée ») par exemple, observons l'enchaînement :

In four months she would
follow Prez

off the world stage
into the spotlight

I quatre mois plus tard, elle
suivait Prez

quittait la scène du monde
pour entrer dans la lumière

Le placement en attaque de vers des prépositions « off » et « into » est assez aisément rendu par l'opposition « quittait » / « pour entrer », en même position dans la version française.

Parfois, l'enjambement opère un glissement de sens ou fait naître un double entendre que le traducteur s'attache à reproduire dans sa version française. Ainsi dans « Angel of Scissors » :

<p> <i>false angels chanting tongueless sweet poison invading the birthright of joy</i></p>	<p> <i>de faux anges psalmodient un poison suave et sans langue envahit le droit à vivre de la joie</i></p>
--	--

On peut entendre que d'une part « de faux anges psalmodient » et que d'autre part « un poison suave et sans langue envahit le droit à vivre de la joie ». Mais, en raison du qualificatif « sans langue », on peut également entendre que « de faux anges psalmodient un poison suave ».

Dans ces exemples, c'est l'association de l'enjambement et de l'absence de ponctuation qui étend le pouvoir associatif et connotatif de la langue et qui démultiplie les possibles. Ainsi, dans « The Living Waters » (« Eaux Vives »), le flux indifférencié d'unités syntaxiques dont la seule organisation est celle de leur répartition en vers favorise le glissement du sens et des sens – de l'ouïe et de la vue :

<p> <i>if the world had a womb it would be here in this place of beginnings the idea of race is a misnomer the world is One divided into many</i></p>	<p> <i>si le monde avait un ventre, il serait là dans ce lieu des origines l'idée de race est une impropriété le monde est Un divisé en multitude</i></p>
--	--

Le vers « dans ce lieu des origines » s'applique à l'idée que la matrice du monde serait là, mais aussi à celle qu'en ce lieu où tout n'est qu'un, la notion de race n'a plus de sens. On voit ici se combiner la mise en tension entre les termes, opérée par l'enjambement, et le relâchement des connexions entre ces mêmes termes, du fait de l'absence de ponctuation régissant les phrases. L'effet obtenu est paradoxalement un tissage des sens dans tous les sens (toutes les directions). Ce poème donne à voir l'unité dans la multitude et vice versa, et nous signifie combien le glissement de la pureté à la corruption est rapide, en même temps qu'il clame la possibilité de purification dans un monde corrompu. D'où l'importance de l'incarnation de ces « dérapages » dans la construction même de ces vers, et celle de retrouver cette mise en abyme dans la version traduite.

Ainsi, lorsqu'une relation mimétique se noue entre l'enjambement et le contenu du poème, le traducteur doit s'attacher à le reproduire dans la langue d'arrivée. On pourrait ainsi citer « Liberator of the Spirit » (« Libérateur de l'Esprit »), où le poète-jazzman fait entrer en résonance amour, magie et musique :

|rapture uphold the eyes
*a cosmic view, a love supreme
 magic, magic music*

|le ravissement tient le regard
*en éveil
 vision cosmique, amour
 suprême
 magie, musique magique*

La tension qui s'exerce sur le premier adjectif « magic » est facilement reproduite en français. Ce « magic » est en effet tiraillé entre le lien qui peut l'unir au vers qui précède et celui qui le rattache au substantif « music ». On peut envisager une lecture vers à vers, où les groupes nominaux « a love supreme » et « magic, magic music » fonctionnent isolément, « love » étant le substantif et « supreme », l'adjectif ; tandis que « music » à valeur de substantif, est qualifié par deux fois de « magic » — puisque la virgule qui sépare deux adjectifs à l'intérieur d'un même groupe nominal n'a rien d'inhabituel en anglais. Cependant, l'espace sans virgule séparant « a love supreme » de ce qui suit, en fin de vers, offre également la possibilité d'y voir un enjambement et de considérer le premier « magic » comme un substantif – la magie – terme précédé d'un adjectif et d'un complément de nom, l'ensemble signifiant « magie suprême de l'amour ». Or cette possibilité opère un rapprochement entre l'amour et la musique, les deux participant de la même association à la notion de magie. Ce lien étroit ne saurait être anodin chez un poète qui est également musicien et il doit donc pouvoir être reconstruit dans le texte traduit.

Si certains accords de genre permettent de conserver la même ambiguïté qu'en anglais, parfois cependant, l'ambiguïté syntaxique dont joue le poète ne peut fonctionner en français qui, du fait de ses nombreux accords, de la variété des marques de conjugaisons, de genre et de nombre, oblige à des choix réduisant l'éventail des sens possibles ouvert par le texte d'origine. Ainsi la seconde partie du poème « Army of Healers » (« Armée de Guérisseurs ») :

|knees on a worn prayer rug
soaked with dew
handwoven moments
simple wool and cotton
humbles
wrap around a human heart
ancient offerings
rosewater poured over
the mouth of singing bamboo
speaking in sun tongues
pushed against the fragile
wind
solitude as music
played on the labor of flowers
parched spirits
voices so old
they crumble in the dance of
incense

and climb in the mind
through the nostrils
warriors with stacks of mail
left in the rain

|genoux sur un tapis de prière
usé
trempé de rosée
instants tissés à la main,
humbles la laine et le coton
qui
entourent le coeur humain
offrandes immémoriales
eau de rose versée
sur la bouche de bambous
chantants
qui parlent en langues de
soleil
poussés contre le vent frêle
la solitude comme de la
musique
jouée sur l'effort des fleurs
esprits asséchés
voix si anciennes
qu'elles s'effritent dans la
danse de
l'encens
et montent à la tête
par les narines
guerriers sous des liasses de
lettres
laissées sous la pluie

Dans le deuxième vers, « soaked » / « trempé », peut qualifier à la fois les genoux de celui qui prie et le tapis lui-même, voire les instants évoqués ensuite, le participe passé restant invariable en anglais. La traduction de « soaked » impose néanmoins en français une marque d'accord singulier ou pluriel qui oriente la lecture davantage que ne le fait le texte d'origine. Ce qui a dicté le choix d'un singulier renvoyant uniquement à « rug », au tapis, est la proximité – soulignée par l'enjambement – ainsi que la disposition qui se reproduit à l'identique dans les deux vers suivants, à savoir : un groupe nominal au premier vers, complété dans le deuxième par un complément de nom.

Les participes passés qui s'enchaînent un peu plus bas (« played on the labor of flowers / parched spirits ») contiennent eux aussi leur lot d'ambiguïté. Ils peuvent revêtir soit une valeur adjectivale, soit une valeur de verbes conjugués au passé. La première interprétation s'appuie ici sur la connaissance plus large du corpus daáoodien qui procède bien souvent par accumulation de syntagmes nominaux sans recours à des verbes conjugués, et qui, dans le cas du passage par des constructions verbales, s'inscrit le plus souvent dans un présent intemporel – à l'exception de quelques poèmes dédiés à des artistes et des proches disparus.

Certains de ces dilemmes soulevés par les enjambements sont paradoxalement compensés par l'absence de structuration de la syntaxe et l'absence de ponctuation. En effet, ce « décousu », cette architecture sans lien visible qu'est le texte daáoodien élabore son propre contrat de fonctionnement avec le lecteur et il s'opère un apprentissage au fil de la lecture. Le lecteur, qu'est d'abord le traducteur, incorpore peu à peu ses codes et ses modes oratoires ; il intègre le rythme de sa musique textuelle de sorte que cette scansion et ce rythme internes guident vers le sens qui prime. C'est donc finalement l'empilement des juxtapositions qui guide le choix du lecteur sans pour autant abolir la possibilité alternative. Reste que pour la traduction, notamment lorsque la syntaxe du français se fait plus explicite que celle de l'anglais, il faut veiller à ce que la verticalité visuelle des vers ouvre bien à une pluralité de possibles qui n'est pas nécessairement accessible à travers l'unicité dictée par les accords grammaticaux.

La musique des racines

Les traducteurs universitaires, peut-être davantage que d'autres, doivent se garder de « redresser » le sens ou la syntaxe et prendre conscience d'un rapport à la langue bien moins normatif dans la communauté afro-américaine, qui brouille les repères mais invite aussi à davantage de souplesse. Baadia Daáood, l'épouse de Kamau, enseigne l'anglais aux enfants noirs défavorisés de Los Angeles et nous a indiqué que nombre des « incorrections » syntaxiques dont font preuve certains jeunes Afro-américains (notamment, la conjugaison des verbes) sont en réalité des résurgences de la syntaxe des langues africaines parlées par leurs ancêtres, où l'infinitif semble être privilégié sur les formes conjuguées. Ainsi, la syntaxe du poète, que nous jugions assez libre et flexible, pourrait être un hommage à ses origines africaines. L'accent de son nom propre, difficile à reproduire sur un clavier français, mais bien plus encore anglais, puisqu'il est atypique dans une langue anglaise dépourvue de tout accent orthographique, porte cette fierté de ses racines.

Un partage sans limites

Au total, cette familiarisation avec la poésie de Daáood a été un parcours initiatique débuté avec la difficulté, pour le premier poème, d'entrer dans sa langue. Il a fallu accepter de produire des premiers jets très imparfaits avant de trouver des formules plus heureuses, qui sonnaient mieux et nous semblaient finalement dignes d'être conservées. Le travail en collectif libère de l'obligation d'aboutir seul au meilleur résultat, il implique d'assumer la perfectibilité du travail préliminaire proposé au groupe. C'est la discussion qui fait émerger des idées, des solutions ou des propositions qui n'étaient venues à

personne isolément. Des inspirations libres séduisent parfois d'emblée, lorsqu'elles joignent concision et musicalité, évitent le sens littéral tout en s'appropriant l'esprit et recréant la poésie : ainsi « Blessure bénie » pour « Wounded with a Blessing », ou encore la métamorphose de « Sunbathing in my tears » devenu « Au soleil de mes larmes ». La relecture commune favorise la mise en voix des textes et donc la prise en compte des sonorités, du rythme et de la musicalité. Une personne malentendante a déjà fait part de sa joie à percevoir le sens, le son et le rythme tout à la fois grâce à la lecture à haute voix des poèmes dont elle a bénéficié. Nous avons reçu des invitations pour partager cette poésie oralement dans notre traduction française, qui a eu l'heur de séduire ceux qui l'ont lue, avant même l'écoute de la version originale ^[1]. Nous souhaitons que ce texte-partition témoigne de sa vitalité en se laissant approprier à son tour, d'une manière plurivoque et ouverte, qui lui donne autant de vies que de lecteurs.

En effet, à l'image de Kamau Daáood et de ses partitions-poèmes plurivoques, nous avons cherché à laisser la traduction ouverte, processus toujours en devenir, dans l'interaction entre dialogue et propositions écrites, toujours susceptible d'être réinterprétée, modifiée, améliorée, par une relecture, ou l'oeil-oreille attentifs d'un nouveau traducteur de « passage » chez nous.

NOTES

[1]

Kamau Daáood, *The Language of Saxophones: Selected poems of Kamau Daáood*, San Francisco: City Lights Pocket Poets Series, Book 57, 2005. Notre traduction bilingue comprend une sélection de poèmes du recueil cité, plus un inédit. Kamau Daáood, *Notes d'un griot de Los Angeles, Griot Notes from L.A.*, Bordeaux : Le Castor Astral, 2012.

[2]

Le collectif « Passages », dirigé par Nicole Ollier et inscrit dans l'équipe d'accueil CLIMAS, comprend des membres extérieurs. Dans cette expérience autour de Daáood ont été impliqués, par ordre alphabétique, et à des degrés divers, Martha Bazile, Stephanie Benson, Eric Burel, Lhorine François, Sophie Léchauguette, Sara Mazzolini, Nelly Mok, Nicole Ollier, Sophie Rachmuhl, Jeffrey Swartwood, Joachim Zemmour.

[3]

La poésie de Kamau Daáood est indissociable de l'homme et de sa communauté afro-américaine de Los Angeles, dont il est le griot reconnu. Le poète est né à Los Angeles, où il a vécu toute sa vie. En 1965, au moment des émeutes urbaines de Watts, les plus violentes de la décennie, il a 15 ans. Il assiste à la reconstruction du quartier et à l'essor d'un mouvement local des arts noirs (*Black Arts movement*) : les organisations et associations promouvant les arts se multiplient dans le quartier, ont le célèbre atelier d'écriture *Watts Writers Workshop*, fondé par le scénariste et romancier d'Hollywood Budd Schulberg en 1965, et auquel participe Daáood. À la fin des années 1960, il rejoint le *Pan Afrikan People's Arkestra*, créé en 1961 par le pianiste virtuose Horace Tapscott. Il devient « le musicien des mots » de cet orchestre communautaire, qui partage la musique à toute heure du jour et de la nuit dans tous les lieux publics du quartier afro-américain. En 1989, Daáood fonde avec le batteur Billy Higgins l'espace scénique le *World Stage*, « scène du monde » où poésie et jazz fusent, dans ce quartier noir de Leimert Park surnommé « Harlem West » à cause de sa vitalité artistique renouvelée à partir de 1992 et de ses nouvelles violences urbaines. Ce musicien des mots est un poète « voué à son art », un militant communautaire « qui oeuvre à faire grandir les êtres humains à travers l'art » depuis plus de 45 ans. Son oeuvre, a été publiée chez *City Lights Book*, la célèbre maison d'édition de Lawrence Ferlinghetti basée à San Francisco. Ce volume de quelque 130 pages contient une sélection de poèmes écrits entre 1970 et 2004. Auparavant était paru le CD *Leimert Park* (1997), qui donnait à entendre 12 poèmes récités par Daáood, accompagné de diverses formations de jazz. Que la première édition de ses poèmes soit sur CD est significatif. Au final, ces poèmes, relativement peu nombreux, longuement mûris, ont été écrits pour être lus à haute voix par le poète, dont la présence, la voix de basse, et la lecture inspirée et musicale, transforment les textes en partitions destinées à être récitées, voire chantées, en s'adaptant aux



musiciens et au public.

[4]

Sophie Rachmuhl, auteure d'un documentaire sur Los Angeles, est celle qui nous a fait connaître le poète et nous a entraînés dans cette aventure de la traduction de ses oeuvres mais aussi de son invitation en résidence à Bordeaux.

[5]

Pour témoin, le collectif de traduction du GERB, qui traduit John Hewitt, John Montague, Thomas Kinsella, Medbh MacGuckian, Harry Clifton et bien d'autres.

[6]

GROUPE μ . *Rhétorique de la Poésie : Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire*. Paris : Points Seuil, 1990.

[7]

Donatien Garnier nous a invités à « Paul's Place » dans le quartier des Chartrons à Bordeaux pour partager ce texte avec les Bordelais amis de la poésie.