

Tout ange est terrible de Martine Broda

Traductions et notes à la traduction

Ornella Tajani et Sabine Beck**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/rief/842>

DOI : 10.4000/rief.842

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Ornella Tajani et Sabine Beck, « *Tout ange est terrible* de Martine Broda », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/842> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.842>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Tout ange est terrible de Martine Broda

Traductions et notes à la traduction

Ornella Tajani et Sabine Beck

RÉFÉRENCE

Tout ange est terrible, Clivages, 1983

NOTE DE L'ÉDITEUR

La traduction du poème en italien est d'Ornella Tajani, qui a écrit la *Note à la traduction*. La traduction du poème en allemand est de Sabine Beck, qui a écrit *Ausschweifungen eines Übersetzers à propos zweier Gedichte von Martine Broda*.

Tout ange est terrible

II
les amants leur regard
épris de la beauté
de leur image dans le regard
la folle passe intolérable
en déchirant sa robe aux ronces
si tu m'aimes je n'aurai pas pitié de toi
si tu m'aimes je veux être aimée
nue
comme celle qui déchirait
sa pauvreté sa maladie
exhibant sans pudeur

sur son visage non maquillé
la cicatrice du besoin d'amour
si loin tu es toujours en moi le
doigt fourrageant dans la plaie
si tu m'aimes n'aie pas pitié de moi
tu pleureras mais tu ne seras pas venu trop tôt
si tu surprends ce que je jette contre toi
comme une qui veut briser
son image

III

j'ai mal aux mots que je mords mes quenottes d'amour
sont saignantes
vers la face pleine de la lune
je ne cesse de divaguer
le miroir rond que je voudrais être avoir
tournant vers soi ce qu'il réfléchit d'ailleurs
je ne cesse de diverger
le visage que je voudrais être
vers la lame ébréchée de la lune
cherchant d'un amour tronqué intense

Ogni angelo è terribile

II

gli amanti il loro sguardo
preso della bellezza
della loro immagine nello sguardo
la pazza vaga intollerabile
lacerando la veste nei rovi
se mi ami non avrò pietà di te
se mi ami voglio essere amata
nuda
come lei che lacerava
la povertà la malattia
esibendo senza pudore
sul viso non truccato
la cicatrice del bisogno d'amore
così lontano sei sempre in me il
dito che fruga nella piaga
se mi ami non avere pietà di me
piangerai ma non sarai venuto troppo presto
se scopri quel che lancio contro di te
come chi vuol infrangere
la sua immagine
III
ho male alle parole che mordo i dentini
d'amore
mi sanguinano

verso la faccia piena della luna
 non smetto di vagare
 lo specchio tondo che vorrei esseravere
 che volge a sé quel che riflette d'altrove
 non smetto di divergere
 il viso che vorrei essere
 verso la lama sbrecciata della luna
 cercando d'un amore troncato intenso

Note à la traduction

- 1 « Il fait beau il fait beau sur le manque »¹, s'exclame Martine Broda dans un de ces poèmes. Le manque, même quand il n'est pas explicité, est le fil rouge de son œuvre. L'invocation tutoyante étant pour elle la vraie question de la poésie lyrique, il faut que l'adresse à l'Autre, comme l'auteur même le remarque dans son essai *L'amour du nom*, « se donne comme essentiellement manquant »², parce que c'est cette absence qui produit le sens. Même la signification poétique de la rencontre, si bien expliquée par Michèle Fink dans l'article « Le haut lyrisme de Martine Broda » publié dans la revue *Critique*, ne se manifeste que par sa transmutation en perte. On voit bien ici l'influence lacanienne : la lyrique du manque s'adresse « à la personne aimée, par moi inventée et vraiment fausse », comme Broda le dit à travers Pierre Jean Jouve. Il s'agit de « cette Chose énigmatique » dont Lacan parle, qui n'est que l'Autre maternel préhistorique : à cause de la prohibition de l'inceste, cet Autre devient une figure de la perte sans objet perdu, le symbole du pur manque d'où procède tout désir.
- 2 Fink écrit que Martine Broda « aime aimer, désire le désir comme accès au don de soi et au dessaisissement de soi »³. Il faut que l'amour ne soit pas partagé, que le désir ne s'exauce pas, parce que c'est autour du manque que l'auteur réalise son dessein et essaye de parvenir à son vrai soi. Tout ce qu'il y a le long du parcours, dirait Jean Cocteau, c'est de la poésie – ou bien, avec René Char, « le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir ».
- 3 J'ai traduit deux poèmes extraits du recueil au titre rilkien *Tout ange est terrible*, sorti en 1983. Le « point de poésie/vertigineux » dont Broda même parle ailleurs se matérialise ici dans le véritable vertige de regards que le premier poème crée, les vers 1-3 formant déjà un miroir : « l'image » des amants se reflète dans leurs yeux à travers une répétition lexicale et d'une façon presque hypnotique. Cette ouverture aux échos prévertiens n'a pas de suite : le portrait des amants se perd entre menaces et appels désespérés d'une folle abandonnée. Ce n'est qu'à la fin que la folle peut retrouver elle-même, dans une image déclinée au singulier et non au pluriel de l'amour. Telle qu'un narcisse dégoûté, elle ne peut que vouloir la détruire, c'est-à-dire parvenir à s'annuler dans ce que les yeux de l'autre lui renvoient. Voilà la connaissance de soi à travers le manque : l'image brisée ne peut qu'apparaître enfin sur la bouche de l'auteur, tel un sceau, au dernier vers.
- 4 « Tu sais pourtant je ne prétends pas te l'apprendre/qu'il faut toujours fouiller les plaies/pour le poème », écrit Broda dans *Poèmes d'été* : l'absence créée non l'exigence, mais la possibilité poétique. C'est dans les mêmes plaies du manque, du regard et du dessaisissement de soi que l'auteur « fourrage », comme elle l'écrivait au v. 15, dans le deuxième poème. Ici, c'est la lune qui se fait miroir, où l'on cherche une image de soi

rêvée qui suit les traces « d'un amour tronqué intense ». Encore une fois, le rapport entre l'absence de l'autre et la connaissance (ou reconnaissance) de soi se révèle essentiel.

- 5 On pourrait dire de ces deux poèmes ce que R. W. Emerson disait de Montaigne : « Cut these words and they would bleed ; they are vascular and alive ». Je les ai traduits en essayant de recréer la langue lapidaire, saignante, étranglée mais toujours aérienne qui est le chiffre de Martine Broda. Dans ce que l'on appelle la compensation des gains et des pertes, j'ai moins essayé de garder le même nombre de syllabes (ce que j'ai pourtant fait où j'ai pu) que respecté le poids des vers d'entre eux, en français comme en italien : par exemple, là où à deux vers d'égale longueur succède un troisième plus long, j'ai reproduit la même proportion.
- 6 Dans la première strophe du premier poème⁴, j'ai essayé de redessiner le miroir que les trois vers forment. J'ai traduit « épris » par « preso » pour d'évidentes raisons d'homophonie, m'a aidant de l'étymologie et d'une signification sûrement proche dans les deux langues. Le deuxième « leur » m'a posé un problème, parce que la tentation d'éliminer l'adjectif possessif en italien était très forte. Pourtant, d'un point de vue sémantique, ce « leur » est essentiel à la compréhension : c'est bien de leur propre image que les amants sont amoureux. En outre, « leur image » se reflète dans « leur regard », de même que « leur regard » dans « le regard » final ; enfin, « leur » crée des répétitions apophoniques avec « LE Regard » et « intoLÉRable » au vers suivant, ainsi que ce deuxième « LORo » et « intollerabile ». J'ai donc laissé le possessif, même s'il agissait d'allonger le troisième vers, les deux premiers ayant la même durée et le dernier étant plus long que les autres, comme en français.
- 7 Dans la deuxième strophe, j'ai respecté la durée égale des deux vers et leur rythme ternaire. J'ai changé « passer » en « vagare », qui ne modifie pas l'image poétique, évite la répétition « pazza/passa » et renforce l'allitération en « v » du vers suivant. Le choix de traduction pour « déchirer » était important, vu qu'on retrouve le même verbe au vers 9 : j'ai opté pour « lacerare », qui est musicalement proche du verbe français et qui se prêtait bien dans les deux cas. « Lacerare » et « rovi » permettent aussi de garder la suite de l'allitération en « r ».
- 8 À la troisième strophe, la rime apophonique « aimée/déchirait » aux v. 7 et 9 trouve en italien l'assonance « amata/lacerava ». J'ai perdu la rime « aimée/maquillé », v. 7 et 12, mais j'ai gagné une rime riche là où il y en avait une apophonique : « pudore/amore », v. 11-13. Comme Broda même le dit, « il ne faut pas craindre de paraître gagner parfois pour compenser ce que l'on perd ailleurs ».
- 9 Dans la dernière strophe, le doigt qui « fourrage » au lieu de « fouiller » crée un écart : j'ai bien cru le traduire par « fruga nella piaga », qui forme aussi une rime apophonique. Au v. 18, j'avais d'abord traduit le verbe « jeter » par « buttare », qui conservait la gémination du « t » ; ensuite, j'ai décidé de le changer en « lanciare », l'autre verbe étant moins beau en italien que son équivalent français. J'ai exclu le mot « scagliare », même s'il aurait créé une jolie allitération avec « scoprire », parce qu'il n'appartient pas au registre quotidien.
- 10 Les deux derniers vers, considérablement plus longs en italien par rapport au français, créent cependant une euphonie qui offre à mon avis un bel effet final : les mots « infrangere-immagine » s'harmonisent bien, tous les deux ayant l'accent sur

- l'antépénultième syllabe, commençant par -i, avec des allitérations des consonnes « n » et « g ».
- 11 Dans le deuxième poème, j'ai choisi sans regret de laisser au premier vers la construction française avec le verbe avoir : bien que moins courante en italien que la tournure « fare male », je n'ai pas voulu allonger le vers, ni perdre la première personne du sujet. En revanche, j'ai éliminé l'adjectif possessif, que j'ai récupéré par un pronom au v. 3 ; ce qui m'a aussi permis de garder l'allitération en « m ».
- 12 Au v. 5, j'ai décidé de traduire « divaguer » par « vagare », qui exprime une errance concrète et figurée à la fois et qui est évidemment proche du français d'un point de vue musical. À partir du v. 5, le phonème /v/ se répète souvent : la proximité des mots dans les deux langues m'a permis de garder aisément cette répétition, que j'ai renforcée au v. 7 par « volge » et « altrove ». De même pour l'allitération en « r » aux v. 6-7.
- 13 Ces jeux phonétiques font à mon avis le rythme du poème, au-delà de la rime pauvre divaguer/diverger, aux v. 5-8, et de la rime apophonique êtreavoir/ailleurs, aux v. 6-7. Les désinences verbales italiennes en -re aident aussi la musicalité du poème.
- 14 Le dernier vers a posé un problème d'interprétation, la tournure « chercher de » n'étant pas claire d'un point de vue sémantique. Or, la symétrie du poème est évidente : à « vers la face pleine de la lune/je ne cesse... », aux v. 4-5, fait suite « je ne cesse.../vers la lame... », aux v. 8-10, créant un chiasme presque parfait. Presque, parce qu'entre les v. 8 et 10 s'interpose un autre vers, qui reproduit une symétrie précédente : le « visage.../cherchant... », aux v. 9-11, suit au « miroir.../tournant », aux v. 6-7.
- 15 Les verbes « divaguer » et « diverger » n'étant en français qu'intransitifs, je préfère considérer les images du miroir et du visage comme des sortes d'incises, plutôt que des compléments objet. Cela dit, l'ambiguité syntaxique du poème est certes voulue par l'auteur, les vers s'enchaînant dans une allure émouvante et mystérieuse.
- 16 La tournure « chercher de » du dernier vers est en même temps familière et étrange : familière en tant que musicale, grâce aussi à l'expression courante « à la recherche de » ; étrange, parce que cette construction reste énigmatique. On peut penser qu'il s'agit d'une façon elliptique d'exprimer un simple complément objet ; que ce « de » introduit le moyen ou la manière, comme dans le cas de l'expression « chercher d'un coup d'œil » (et cela aurait du sens d'un point de vue sémantique, par rapport à la pensée déjà dite de Broda, qui voit dans le manque d'amour un instrument pour accéder à soi-même). Enfin, il se peut que la préposition « de » sous-entende un autre mot, par exemple « quelque chose d'un amour tronqué intense ».
- 17 Le potentiel polysémique des derniers vers n'est certes pas casuel ; il fallait donc le garder. D'ailleurs, ce qui compte est qu'à une première lecture, on a l'impression que le vers est coupé : « tronqué », comme justement nous suggère l'auteur, qui laisse souvent des vers incomplets (à ce propos, Michèle Fink nous rappelle les étranglements du lyrisme, fréquents chez Broda, qui renvoient au lecteur l'effet d'une voix qui s'interrompt ; c'est le cas du poème qui se termine par « Je rougis de »).
- 18 Si d'un côté on attend le mot qui régit le syntagme « d'un amour... », de l'autre le dernier vers nous parle de manière implicite, souterraine. Il va sans dire qu'en traduisant, je n'ai rien voulu expliciter. « Cercando d'un amore... » garde toutes les ambiguïtés du français, y compris celle qui suggère la manière, si l'on pense à des expressions italiennes telles que « d'impulso », ou « d'istinto ».

- ¹⁹ Enfin, j'ai choisi de traduire « ébréchée » par « sbrecciata » et non « sbreccata » pour des raisons d'euphonie, le premier mot incluant aussi la signification du deuxième ; et « tronqué » par « troncato », pour conserver l'écho du « vers tronqué », « verso troncato », là où le « verso tronco » est en italien autre chose.

Ein jeder Engel ist schrecklich

II

die liebenden ihr blick
 befangen von der schönheit
 ihres bildes im blick
 die wahnsinnige unausstehliche passantin
 wie sie ihr Kleid zerreißt am Dornenstrauch
 wenn du mich liebst hab ich kein erbarmen mit dir
 wenn du mich liebst will ich geliebt werden
 eine nackte
 wie die die zerriß
 ihre armut ihre krankheit
 schamlos in der ausstellung
 der narbe die das bedürfnis nach liebe
 auf ihrem ungeschminkten gesicht bloß legte
 wenn von weither du noch in mir der
 finger bist der in der wunde wühlt
 wenn du mich liebst hab kein erbarmen mit mir
 du sollst ja weinen doch du wirst nicht zu früh dran sein
 da du überraschst was ich dir entgegen schleudre
 wie eine die vorhat
 ihr bild zu stürmen

III

ich habe wortweh vom drauf herum beißen vor liebe sind meine
 [beißerchen
 blutig
 im angesicht des vollen mondes
 lass ich nicht vom abschweifen ab
 während das spiegelrund das ich seinhaben möchte
 sich zuwendet was es widerspiegelt im übrigen
 lass ich nicht vom abweichen ab
 mit dem angesicht das ich sein möchte
 in hinsicht auf die schartige klinge des mondes
 auf der suche nach einer liebe heftig abgestumpft

Ausschweifungen eines Übersetzers à propos zweier Gedichte von Martine Broda

- ²⁰ >nue<

Nue, das allein eine Zeile ausmacht – Waise quasi – ist in der poetischen Tradition von *nu/ nuée* als *nuage* gleichbedeutend mit : Wolke. Ob der Auftritt als bedrückend

empfunden wird : *accablante*, oder aber die in Szene setzt, welche der nicht saturierte Artist im Namen von Ixion oder Orpheus umfähigt, stets geht es um die Verhüllung einer potentiell Nackten : sei's Hera, Eurydike, eine Namenlose.

Da aber, laut Walter Benjamin, der historische Materialist nicht das Bild der Wolke im Strom sucht, wäre die Übersetzung von *nue* als *unbekleidet* wolfig, *nackt* bleibt sie faktisch. Um die Vorstellung von einer zu erhalten, die mit zerrissenem Kleid, unbekleidet, sich präsentiert, entsteht : *eine Nackte*.

Wenn nun die französische Konstruktion mit dem Partizip Präsens *exhibant* im Deutschen entweder durch eine Gliedsatzkonstruktion von explizit logischer Bestimmung wiedergegeben oder in eine nominale Wendung übertragen werden muß, möchte das, was sicht zeigt, was nach dem Zerreißsen unbedeckt bleibt – Subjekt einer Exhibition – den Ausdruck *Zur-Schau-Stellung* rechtfertigen ; im Zusammenhang mit den Bestimmungen *sans pudeur, intolérable* wirkte der an sich umständliche, aus Präposition und zwei Substantiven, wovon das zweite zudem ein substantiviertes Verb ist, zusammengesetzte Terminus jedoch überaus redundant ; die Wahl des neutraleren *Ausstellung*, worin die Narbe zum Bild-Sujet wird, bewahrt die materiale und metaphorische Physiognomie von *la cicatrice du besoin d'amour* ; auch die drei, durch zwei aufeinander folgende Genitiv-Attribute aneinander gereihten, Substantive ergäben in linearer Wiedergabe eine unansehnliche Akkumulation ; aufgelöst in einen Relativsatz : *die Narbe, die das Bedürfnis nach Liebe bloß legte*, kommt mit dem benötigten Prädikat : *bloß legen*, der Vergleich zum tragen : eine Nackte wie jene, von der etwas bloß gelegt wurde.

21 >en passant

Die Beziehung zwischen so 'unbekleidet' heraufbeschworener *nue* und *folle* stellt sich vergleichsweise aufdringlich her, wie sie durch die Zeile : *la folle passe intolérable* eingeführt wird ; zwei an Bedeutungs-Nuancen trächtige Nomen nämlich enthält sie : *intolérable* mit dem Spektrum *unerträglich, unzumutbar, unzulässig, unausstehlich* ; *folle* mit den Facetten *verrückt, wahnsinnig, töricht* ; allesamt bedeuten sie Exklusion aus der vernünftigen Welt, des common sense, mithin des Legitimen, Erträglichen, Akzeptablen. Wenn dann zum Subjekt *folle* und dem zwischen Attribut und Adverb schwankenden *intolérable* das Verb *passe* tritt, rückt das, was außerhalb des Vernünftigen und Zulässigen liegt, ins Zentrum des Alltäglichen : es passiert. Daraus ergibt sich eine gleichrangige Anordnung dreier in Spannung stehender Ausdrücke ; von der darin steckenden banalen Provokation ließe eine wörtliche Überstetzung wie etwa : *die Verrückte geht unerträglich vorüber nichts verspüren*. Gilt es hier, die lapidare Aneinanderreihung der drei relevanten Termini zu erhalten, ist die verbale Fassung zugunsten einer Nominal-Konstruktion aufzugeben, so daß jene, die vorübergeht, zur Passantin wird ; wobei das Fremdwort mit anzüglichem Verweis auf die *Passante*, die « *de sa robe fastueuse soulevant balançant le feston et l'ourlet* » « *sa jambe de statue* » zeigt, aufruft, wozu die, die ihr Kleid zerreißt und die Narbe in ihrem Gesicht vorführt, ein Konterfei bietet. Daß *wahnsinnig* für *folle* *töricht* vorzuziehen ist, begründet sich aus dem Komplex *die wahnsinnige unausstehliche passantin*, wo *wahnsinnige* sowohl als Adjektiv-Attribut zum Substantiv *Passantin* gelesen werden kann, als auch Substantiv sein mag, zu dem die aus dem Substantiv *Passantin* und dem Adjektiv-Attribut *unausstehliche* bestehende Wortgruppe eine Apposition bildet ; *töricht* bliebe auf die attributive Funktion beschränkt, untauglich hier zur Substantivierung, wäre dafür doch das besondere Substantiv *Törin* zuständig, so daß das bei der Apposition mitschwingende Vexierbild sich nicht einstellte.

22 **>in Anbetracht von ronces<**

Diese Balance, durch die sich die Szene vom Kleid-Zerreißen als Passage vorbereitet zu etwas Außergewöhnlichem oder nicht – allenthalben geht die alliterierende Assonanz von *robe aux ronces* verloren –, stellt die Übersetzung vor die Entscheidung : entweder im gewöhnlichen Zusammenhang eines Mädchens verbleiben, das in kindlicher Torheit sein Kleid an den Dornen eines Brombeerstrauchs zerreißt – es gibt immer ein dorniges Gebüsch, an dem man das Sonntagskleidchen zerreißt –, oder sich an *ronces : sur lesquels on ne vendange pas des raisins* (Luc, 6.44), *desquels pourrait sortir un feu à dévorer les cèdres du Liban* (Juges, 9.15), – am *Dornbusch* also festhaken : von dem man keine Trauben liest, woraus Feuer gehe und die Zedern Libanons verzehre.

Dornenstrauch situiert sich, indem die Reduktion auf eine Episode aus dem kindlichen Lebenszusammenhang, wie *Brombeerstrauch* es nahelegt, unterbleibt, die Übertreibung zu einem Hinweis auf den Sitz des mosaischen Gottes, der dem *Dornbusch* innwohnt, vermieden ist, zwischen unverzehrbarem Träger göttlicher Natur und nichts als Strohfeuer.

23 **>Implosion<**

Das dreifach wiederholte *si tu m'aimes* – vermeintlicher Anklang an die *Habanera* von *Carmen* –, zu schwach jedoch, als daß sich eine zitathafte Übernahme auf Französisch vertreten ließe, gleicht sich aus, wenn sich in der Folge der Gedichtvers von der Opernarie entfernt, indem er anstelle von *prends garde à toi* mit *pas de pitié* für den, der liebt, wiewohl eine Art Drohung formuliert, implizit jedoch und schließlich nahezu unterdrückt in der wechselseitigen Aufforderung : *je n'aurai pitié de toi - n'aie pas pitié de moi* die Herausforderung fallen läßt.

24 **>etwas von Enigma ?<**

Die bedeutendste Zutat seitens der Übersetzung besteht in der Reminiszenz an ein musikalisches Moment, die sich für Broda nicht nachweisen läßt : *du sollst ja weinen* bedient sich der positiven Wendung – indem das Modalverb *sollen* anstatt des Hilfsverbs *werden* verwendet, die Aussage durch ein verstärkendes *ja* erweitert wird, wobei die Negation des anzitierten Originals unterbleibt – eines Passus aus dem fünften Satz der dritten Sinfonie von Gustav Mahler, der von Ingeborg Bachmann in ihr Gedicht ENIGMA überführt worden ist : *du sollst ja nicht weinen*.

Es handelt sich um eine freizügige wenngleich für notwendig erachtete Aufladung, da die einfache Anschreibung im Futur *du wirst weinen* an dieser Stelle weder semantisch noch prosodisch ausreichend erscheint für die Sinnkonstitution.

25 **>gegen das Idol an<**

Zum Ende noch ein imposanter Eingriff : übersetzt man *qui veut briser son image* schlicht als *die ihr Bild (zer)brechen will*, so verändert sich das Gefüge erheblich, dieweil die deutsche Wortstellung für das Prädikat im Gliedsatz die letzte Position vorsieht, also das prädiktative Modalverb *will* ans Ende des Relativsatzes und damit ans Ende des Gedichts rückt, während im Französischen trotz der hypotaktischen Konstruktion als letztes Wort *image* den Text beschließt. Die Entscheidung, das Modalverb *wollen* durch das Vollverb *vorhaben* zu umschreiben, von dem abhängig dann das Hauptverb *zerbrechen* in einer Infinitivkonstruktion ans Ende der Periode gerät : *die vorhat, ihr Bild zu zerbrechen*, gibt mit der Endstellung der destruktiven Aktion ihr objektives Gewicht zurück gegenüber dem subjektiven Ingrediens der Willkür, und verweist damit auf den Gegenstand der Zerstörung : das Bild. Von daher versteht sich – angesichts der syntaktisch bedingten Unmöglichkeit, *Bild* als letztes zu bewahren – das Arrangement

von Bild-Begriff und stürmischem Angriff (*stürmen statt zerbrechen*), mit der Assoziation von Bildersturm, so daß die Vision vom attackierten Götzenbild vorhält, und befördert – berücksichtigt man die eingangs angestrengte Idolatrie : *befangen von der Schönheit ihres Bildes im Blick* – den ikonoklastischen Elan.

²⁶ **>auf den Hund gekommen<**

Die Alliteration auf *m* von *mal-mots-mords* im ersten Vers des Gedichts läßt sich im Deutschen nicht nachahmen ; durch die Wortbildung *Wortweh* wird immerhin eine wenngleich weniger umfassende Alliteration erreicht, auch stellt sich ein surplus ein über die Analogie zu Zahnweh, worum es ja geht ; das andauernede Herumkauen auf den Worten findet Entsprechung in der figura etymologica von *Beißen*, dem substantiverten Verb, und dem Substantiv im Diminutiv *Beißerchen* – Formel für die sture Verbissenheit des Ich.

Daß es sich um ein unter lunatischem Einfluß auf den Hund gekommenes Ich handelt, das gleichwohl darauf aus ist, sich in den Ansichten vom Mond zu bespiegeln – begünstigt die phasenweise verschobene dennoch reziproke Verhältnisbestimmung der Protagonisten : Mond-Gesicht – ein wenig integrer Spiegel für die wenig integre Verfassung des lyrischen Subjekts.

²⁷ **>derangierte Selbstbespiegelung<**

Der für das Gedicht charakteristischen spiegelbildlich versetzten Komposition mit ihren rückbezuglichen Strukturen, wie sie für den dritten und den vorletzten Vers, den vierten und den siebten, den fünften und den achten sich abzeichnen, ist Rechnung zu tragen in ihren Entsprechungen und in ihren Divergenzen. Wo die Abweichung zwischen *je ne cesse de divaguer* und *je ne cesse de diverger* minimal erscheint, heißt es im Deutschen für einen ähnlichen Minimalismus auf den ausnahmsweise weniger umständlichen Nominalstil zurückgreifen, dem hier der Vorzug vor den abhängigen Infinitivformen mit -zu- gebührt (*lässe ich nicht ab, abzuweichen*), zugunsten also von *abschweifen* und *abweichen* in substantivierter Form (*lässe ich nicht vom abschweifen ab*), wobei *abschweifen ausschweifen* ums Vage bringt, dafür aber dem wiederkehrenden Präfix *di-* beikommt, mit dem nochmaligen *ab-* in *ablassen* für *cesser* nachgerade Überschuß entsteht.

Zeichen eines bedeutsamen Überflusses, muß *le miroir rond das Spiegelrund* werden, weil nur für ein Substantiv neutrum der von *sein* geforderte Nominativ und der für *haben* erforderliche Akkusativ sich formal entsprechen, und also die Konstruktion mit dem zusammengezogenen Prädikat *êtreavoir* intakt bleibt.

²⁸ **>launischer parcours<**

Hinsichtlich einer weiteren schrägen Korrespondenz sei angemerkt : wo liegt der Unterschied zwischen *face* und *visage* ? Wie wäre das eine gegenüber dem anderen wahrzunehmen und wie die differenzierte Wahrnehmung wiederzugeben, wenn es keine analoge Unterscheidung im (deutschen) Sprachgebrauch gibt ?

Für das Gesicht hatte das Französische im 17. Jahrhundert *visage* und das kürzere, häufigere *face* als Normalwörter. Da man aber für den Hintern scherhaft *la face du grand Turc* sagte, wurde *face* aus dem Sprachgebrauch der damaligen Hof- und Salongesellschaft verbannt. In der gesprochenen Sprache trat für *face* seit dem 18. Jahrhundert überall das Wort *figure* ein, während *visage* in der Schriftsprache überdauert. Im Deutschen, lässt man das antiquierte *Antlitz*, welches nur mehr in religiösem Kontext vorkommt, beiseite, und das aus dem Französischen entliehene *Visage*, das konträr zur Herkunftssprache, feminini generis, pejorativ für das reserviert

ist, was im Frz. *gueule* benennt, steht ein einziges Wort für *face*, *figure* und *visage*: Gesicht.

Um die Ruckungen von *la face pleine de la lune* über *miroir rond*, Gegenbild zum angestrebten *visage*, das in Übereinkunft mit dem geminderten Aspekt von *la lame ébréchée de la lune* sich wüßte, nachzuvollziehen, ohne über die entsprechende lexikalische Palette zu verfügen, tritt die versetzte Anordnung im sprachlichen Register ein. Was die vollen Sprachwerte nicht hergeben, ließe sich über modulierte Anschreibungen erzielen – : *im angesicht des...* ersetzt *la face de*, um *das Angesicht* (die etwas gewähltere Form zu Gesicht mit Aszendenz zu *Antlitz*) für *le visage* zu erübrigen ; dem Parallelismus *vers la face – vers la lame* soll die Wiederaufnahme von *im angesicht des...* durch *in hinsicht auf ...* genügen.

29 >vom Gilles zum Pierrot<

Im Licht der historischen Verdrängung von wegen der Redensart *face du grand turc* kann das deutsche Ohr *la lame ébréchée de la lune* kaum anders hören als komplementär : *der Mond das blanke Türkenschwert*, bedrohlich über dem Kopf des Pierrot lunaire aufgezogen zu dessen gewährter Enthauptung, die ihn zu sich brächte – Inbegriff des Mondes selbst, mit seinen Tücken, Launen, Eitelkeiten : *face pleine de la lune, miroir rond*.

30 >eine Art Oxymoron<

tronqué intense – zwei Worte zum Schluß – deren geläufige Übersetzung *stark verstümmelt* lautet ; bei weitgehender Deckung von *tronqué* und *verstümmelt*, insofern es sich bei beiden um die gleiche grammatische Form, ein Partizip Passiv, handelt, bei beiden etymologisch die Ableitung auf den Stamm, *tronc*, Stummel, zurückgeht. Nicht so verhält es sich für *intense*, da bereits die Existenz des Fremdworts intensiv im Deutschen anzeigt, daß ein autochtones Äquivalent fehlt ; dennoch taugt der gleichlautende vom Lateinischen bezogene Terminus für die Übersetzung nicht, weil er, formal Abklatsch, stilistisch abgegriffen, einem Klischee entspricht. Bleibt die Wahl zwischen den nahezu Synonymen *stark* und *heftig* , womit Intensivierung durch Bekräftigung ersetzt wäre.

Um nicht in die Nähe der Kosmetikwerbung zu geraten, die Intensiv-Pflege für das verstümmelte Gesicht propagiert, um im Gegenteil die dem Abschluß innenwohnende Spannung zu wahren, nimmt die Übersetzung *heftig, mit seinem vehementen Einschlag, abgestumpft* mit seinem etymologischen Bezug zu Stumpf, auf ; wenn Stumpf komplementär zu Stummel, 'zurückgebliebener, unterer, aufrecht ragender teil eines ganzen', heißtt, woher *verstümmelt* stammt, darüber hinaus in der Zusammensetzung mit *Zahn-* vorkommt, wäre eine unterschwellige Verbindung zu *quenottes* am Gedichtanfang hergestellt.

Anstelle der Wendung *stark verstümmelt*, die dem Gesicht der Liebe eine vernutzte Schablone beistellte, bietet die deutsche Version mit *heftig abgestumpft*, was dem Gesicht ansteht : « Ein abgestumpft Gesicht : / Zeig doch den Bloßen ! / Wer ohne Nase spricht, / Hat die Franzosen » (Goethe, Zahme Xenien), auch wenn es der Liebe gilt, scharf und stumpf zugleich, eine Art Oxymoron – auf die Gefahr hin, einen Übergriff zu begehen.

31 Nota bene :

Es handelt sich bei diesen Notizen – wiewohl jede Übersetzung Interpretation mit sich bringt – nicht um eine Gedicht-Interpretation ; diese unterliegt anderen Gesetzen. Es sind Erwägungen im Bereich sprachlicher Valeurs und Proben auf die Spannbreite sprachlicher Artikulation nach Maßgabe eines bestimmten Gebildes. Sie beziehen sich

ausschließlich auf die Bedingungen der Möglichkeit einer Überführung dessen, was sich in der Gedicht-Vorlage manifestiert, in ein Ausdrucksgefüge eines anderen – wenngleich nicht allzu entfernten – kulturellen und sprachlichen Milieu und versuchen, die – womöglich anstößigen – Transpositionen einleuchtend zu machen.

NOTES

1. M. Broda, *Tout ange est terrible*, Paris, Clivages, 1983, p. 7.
 2. Id., *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997, p. 31.
 3. M. Fink, « Le haut lyrisme de Martine Broda », dans *Critique*, n. 670, mars 2003, p. 189.
 4. Une traduction italienne de ce poème par Andrea Breda Minello a déjà paru sur le site « Il porto di Toledo », www.lerotte.net.
-

INDEX

Mots-clés : Broda (Martine), Tout ange est terrible, traduction, traduction en allemand