

**« Un fracas de saluts » :
d'une langue à l'autre, le poème**

Patrick Hersant

Ce poème traduit de l'anglais, est-ce encore de la littérature anglaise ? Admettons que la question est pertinente et bien posée — ce qui n'est pas si sûr — et que, par conséquent, deux réponses sont imaginables.

1 — Oui : le poème anglais écrit en anglais devient poème anglais traduit en français. Par exemple « *The Waste Land* », œuvre majeure de la littérature anglaise, devient « *La Terre Vaine* », œuvre majeure de la littérature anglaise. La langue change, pas la littérature ; je lis donc bien, en français, de la littérature anglaise.

2 — Non : ce poème anglais, une fois traduit, n'est plus un poème anglais. Je lis donc en français quelque chose qui n'est pas, ou qui n'est plus, de la littérature anglaise.

April is the cruellest month, breeding

Avril est le plus cruel des mois, il engendre

Lilacs out of the dead land, mixing

Des lilas qui jaillissent de la terre morte, il mêle

Memory and desire, stirring

Souvenance et désir, il réveille

*Dull roots with spring rain.*¹

Par ses pluies de printemps les racines inertes.²

Oui, non : ces deux réponses posent un certain nombre de problèmes, supposent de fausses évidences, créent d'inattendues apories. Et d'abord, qu'est-ce que la littérature anglaise ? De la littérature écrite en anglais ? « *La Terre Vaine* », ce n'est donc plus de la littérature anglaise ? Qu'est-ce alors qui se perd en route, entre le poème et sa traduction ? Est-ce la littérarité, est-ce l'anglicité ? Y aurait-il une différence entre un poème anglais et un

¹ T. S. Eliot, « *The Waste Land* » [1922], *The Complete Poems and Plays*, Londres, 1969, p. 61.

² T. S. Eliot, « *La Terre vaine* », *Poésie*, trad. Fr. Pierre Leyris, Paris, 1947, p. 57.

poème *en* anglais ? Peut-on parler de la nationalité d'un poème ? Et, question subsidiaire, cette nationalité est-elle définie par sa langue de rédaction, ou par la nationalité de son auteur ? Prenons le cas de T. S. Eliot, né américain en 1888, installé à Londres en 1914, naturalisé britannique en 1927. Les « Preludes » sont écrits en 1911 par un citoyen américain vivant en Amérique (littérature américaine ?) ; les « Four Quartets » sont publiés en 1942 par un citoyen britannique vivant en Angleterre (littérature anglaise ?) ; mais où situer « The Waste Land », écrit en 1922 par un Américain installé à Londres ? Littérature américaine d'abord, anglaise ensuite ? Faut-il prendre en compte la date d'installation de l'auteur dans un pays, ou sa date de naturalisation officielle ? La littérature est-elle soumise au droit du sang, au droit du sol ? Notons que T. S. Eliot ne figure pas dans les anthologies de poésie américaine ; pour l'histoire littéraire, il relève clairement de la littérature anglaise. La naturalisation civile servirait-elle de naturalisation littéraire ? Pas si simple : W. H. Auden, né anglais en 1907, naturalisé américain en 1946, reste un poète anglais — absent des anthologies de poésie américaine malgré sa naturalisation et son installation à New York.

Complicquons encore les choses. T. S. Eliot, comme Rilke et bien d'autres, a écrit des poèmes en français : si la langue fait la nationalité d'une littérature, « Lune de Miel » est donc de la littérature française. Et pourtant... on imagine mal la « Salomé » d'Oscar Wilde, rédigée directement en français, figurer dans le Lagarde et Michard du XIX^e. Faut-il ajouter une nouvelle catégorie, un rien absurde : la littérature anglaise écrite en français ? Un poème d'Eliot écrit en français a-t-il le même statut, la même nationalité qu'un poème d'Eliot traduit en français ? Et que faire des poèmes français d'Eliot traduits en anglais pour le lectorat anglophone ? Quatre cas de figure : un poème d'Eliot écrit en anglais, un poème d'Eliot écrit en français, un poème d'Eliot traduit en français, un poème d'Eliot traduit en anglais : littérature anglaise, tout cela ?

Ils ont vu les Pays-Bas, ils rentrent à Terre Haute ;

Mais une nuit d'été, les voici à Ravenne,

À l'aise entre les draps, chez deux centaines de punaises...³

They saw the Netherlands, return to Terre Haute ;

But on a summer night, here they are in Ravenna,

In bed with two hundred bedbugs...⁴

S'il n'existe de littérature anglaise qu'en anglais, qu'en langue anglaise, que faire des vers de « The Waste Land » écrits en allemand, en français, en sanskrit ? On dira peut-être

³ T. S. Eliot, « Lune de miel » [1917], *The Complete Poems, op. cit.*, p. 48.

⁴ T. S. Eliot, « Honeymoon », trad. angl. anonyme sur <http://mason-west.com/Eliot/honeymoon.php>.

que ces vers sont peu nombreux dans le corps du poème ; que la langue anglaise domine. Soit. Mais alors, à partir de quel pourcentage de langue non anglaise le poème cesserait-il d'être anglais ? Au-delà de 50% ? L'absurde guette, mais allons jusqu'au bout. Voici un texte d'Edward Lear, poète éminemment anglais, rédigé dans une langue qui n'est pas de l'anglais — et dont il me semble pourtant évident que c'est un texte de littérature anglaise.

*Thrippsy pillivinx,
Inky tinky pobblebockle abblesquabs ? — Flosky ! beebul trimble flosky ! —
Okul scratchabibblebongibo, viddle squibble tog-a-tog, ferrymoyassity amsky
flamsky ramsky damske crocklefether squiggs.*

Flinkywisty pomm,

*Slushypipp.*⁵

À première vue, rien à comprendre. Pourtant, ce chaos linguistique ne laisse pas le linguiste désarmé. Jean-Jacques Lecercle a ainsi tenté une lecture de ce texte, aux quatre niveaux de la langue prise comme système. La phonologie, par exemple, repère un texte indéniablement anglais : tous les mots du texte sont des néologismes, mais la plupart pourraient être anglais. La morphologie relève un mot composé, des adverbes, une ponctuation même. La syntaxe révèle quatre phrases aux modalités diverses : une interrogative, deux exclamatives, une déclarative. La sémantique, pour sa part, reste impuissante : on ne saurait attribuer de sens à aucun des mots du texte. Lecercle en déduit qu'il faut lire ce texte à un cinquième niveau, le niveau pragmatique. Le texte est alors parfaitement sensé : « c'est une lettre, qui comprend formule d'adresse, formule de politesse et signature.⁶ » Par le recours à un système de néologismes, Edward Lear se livre donc à une parodie de ces lettres de remerciements ou de félicitations, pleines de sentiments creux et de formules de convention. Il rejoint par là la principal enjeu de son œuvre poétique : mettre en avant la faiblesse sémantique et syntaxique de la langue anglaise victorienne, langue sclérosée, stérile, figée dans un romantisme mourant. Au moyen d'un idiolecte bizarre, qui n'est pas de l'anglais, il fait donc bel et bien œuvre de littérature anglaise. Il pousse l'anglais dans ses ultimes retranchements, à un degré de la langue où le dysfonctionnement surgit sans effort, comme de lui-même. Nous voici donc face à un cas limite de texte anglais écrit dans

⁵ Cité par Vivien Noakes dans *Edward Lear*, Londres, 1979, p. 197. Voir également Edward Lear, *Nonsense*, trad. fr. Patrick Hersant, Toulouse, Ombres, 1997, p. 14-16.

⁶ Jean-Jacques Lecercle, *La Violence du langage*, Paris, 1996, p. 1-7.

une langue qui n'est pas l'anglais. Cas limite, mais pas unique : la poésie expérimentale d'Aram Saroyan ou de John Furnival, sans parler de certaines pages de Joyce, risquent de faire vaciller les critères visant à établir ce qui est, ou n'est pas, littérature de langue anglaise.

On voit ainsi que notre question initiale — ce poème traduit de l'anglais, est-ce encore de la littérature anglaise ? — peine à se trouver un cadre rigoureux, faute de pouvoir établir de manière satisfaisante ce que c'est que la littérature anglaise. Mais elle pose un autre problème, non moins complexe : ce poème traduit de l'anglais, est-ce encore de la littérature ? Oui et non, me répondra-t-on : non dans la plupart des cas, oui dans le cas de ce qu'on appelle les « grandes traductions ». Car il existe un corpus quasi canonique de traductions qui sont reconnues pour des œuvres littéraires à part entière — citons par exemple, pour nous en tenir aux traductions en français, Virgile traduit par Klossowski, Milton par Chateaubriand, Poe par Baudelaire, Shakespeare par Pierre Jean Jouve. Mais alors, qu'est ce qui fait qu'une traduction est grande, qu'elle est littérature ?

Peut-on imaginer une traduction qui conserve et l'anglicité et la littérarité ? Une traduction française qui conserverait l'anglais, voilà qui peut sembler inepte. Disons alors : des traces de l'anglais, la trace de la langue de départ, en vertu de quoi le poème serait une émanation de la langue anglaise. Par sa syntaxe, par exemple, comme chez Chateaubriand qui annonce dans sa préface à sa traduction de *Paradise Lost* : « J'ai calqué le poème de Milton à la vitre. » C'est-à-dire que cet impeccable prosateur a fait le choix des incorrections et des néologismes. Ainsi le vers : « *Many a row of starry lamps yielded light / As from a sky* » devient : « Plusieurs rangs de lampes étoilées émanent la lumière comme un firmament. » Chateaubriand commente : « Or je sais qu'émaner en français n'est pas un verbe actif ; un firmament n'émane pas la lumière, la lumière émane d'un firmament. Mais traduisez ainsi, que devient l'image ? Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue anglaise ; il apprend la différence entre les régimes des verbes dans cette langue et la nôtre.⁷ » Plus près de nous, la traduction de l'Énéide par Klossowski a fait scandale en raison de sa littérarité, son choix de traduction visant à rendre le rythme et la syntaxe de la phrase et du vers latins.

Outre la syntaxe d'origine, le lexique est aussi le lieu d'un possible dialogue entre les langues, dont le traducteur serait le modérateur. Dialogue que fait entendre un poème de Geoffrey Hill :

⁷ Cité par George Steiner, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction* [1975], trad. fr. Lotte Lotringer, Paris, 1978, p. 295-297.

*Clash of salutation. As keels thrust into shingle. Ambassadors, pilgrims.
What is carried over ? The Frankish gift, two-edged, regaled with
slaughter.*

*The sword is in the king's hands ; the crux a craftsman's triumph. Metal
effusing its own fragrance, a variety of balm. And other miracles,
other exchanges.⁸*

Les *Mercian Hymns* sont une série de poèmes en prose autour du roi Offa, souverain de Mercie, contemporain de Charlemagne. Les relations entre les deux royaumes n'étaient pas toujours paisibles, et les échanges entre la France et l'Angleterre d'alors, entre la culture franque et la culture mercienne, ne se faisaient pas sans heurt. *What is carried over ?* peut se lire : *What is translated ?* et désigner l'échange linguistique, parfois forcé, entre l'anglais et le français. Le glaive d'Offa, « offrande franque » évoque certes le pouvoir de faire des dons et de conférer des honneurs, mais aussi le pouvoir aussi de prendre la vie. C'est en cela que l'arme est « à deux lames » : *regaled* est un don de la langue française à l'anglaise. Ce mot transporté par-dessus la mer, à fond de cale, parle donc tout à la fois de plaisirs (régalade), de massacre (slaughter), de royauté (regal : royal) et d'offrande (régaler : faire un cadeau). Cette richesse ambiguë de l'échange crée dans la traduction ce *clash of salutation*, fracas de saluts d'une langue à l'autre.

Dans ses propres traductions, Hill est passionnément attentif à ce qui est “transporté” d'une langue à l'autre, à ce qui est préservé dans cet échange difficile. Les « Deux Préludes choraux » sont une adaptation de deux poèmes de Paul Celan extraits de *Die Niemandsrose* (1963) : « Eis, Eden » [Glace, Éden] et « Kermorvan ». Le second prend pour titre, sous la plume de Hill : « Te Lucis Ante Terminum » :

*Centaur with your starch bloom
you there alder beech you fern,
midsummer closeness my far home,
fresh traces of lost origin.⁹*

⁸ Geoffrey Hill, « Mercian Hymns », *Collected Poems*, Harmondsworth, 1985, p. 120.

⁹ Geoffrey Hill, « Te Lucis Ante Terminum », *Collected Poems, op. cit.*, 1985, p. 166.

Dans une note, Hill explique qu'il a voulu « mêler quelques phrases de libre traduction à des phrases de [sa] propre invention ». Un rapide survol de l'original allemand permet de constater que l'adaptation est tout à la fois personnelle et fidèle — jusque dans ses infidélités :

*Du Tausendgüldenkraut-Sternchen,
du Erle, du Buche, du Farn :
mit euch nahen geh ich ins Ferne, —
Wir gehen dir, Heimat, ins Garn.*¹⁰

Aulne, hêtre et fougère demeurent inchangés dans la version de Hill, mais le Tausendgüldenkraut-Sternchen de Celan — stellaire d'or — devient une fleur aux propriétés médicinales : « centaury with your staunch bloom ». La traduction transporte moins le sens qu'une sonorité : *Sternchen* [petite étoile] devient en anglais *staunch bloom* [floraison sûre] : mot étrangement proche, étrangement lointain de l'original allemand. C'est là, du reste, la liberté que suggère le sous-titre des deux poèmes, « sur des mélodies de Celan ». Hill envisage ici la traduction dans de multiples sens, et la charge de transposer des sonorités aussi bien que des sens. Le résultat, à l'image de la persona du poème, se trouve ainsi tout à la fois *far et home* : langue lointaine et proche, exil linguistique où se révèlent, hors d'eux-mêmes, les mots et les sens.

Observons une autre adaptation poétique de Hill, inspirée cette fois par un poème en français, « Les Offensés » d'Anne Hébert :

Leur désir de parole était si urgent
Que le Verbe vint à leur rencontre de par les rues
Le faix dont on le chargea fut si lourd
Que le cri « feu » lui éclata du cœur
En guise de parole.¹¹

Hill traduit ces vers dans « Homo Homini Lupus », avec la même fidélité lointaine que pour Celan :

*their speechless cry sounded so desperate
the Word advanced upon them through the streets
so loaded with required accoutrements*

¹⁰ Paul Celan, *Gedichte*, Francfort, 1975, 2 vol., t. I, p. 263

¹¹ Anne Hébert, *Poésies complètes*, Montréal, 1952, p. 27.

*in lieu of words the one word « fire »
blazed from his heart.¹²*

Ici encore, le passage d'une langue à l'autre s'accompagne de pertes et de profits. Le « en guise de parole » de Hébert devient *in lieu of words* : cette expression, à demi empruntée au français, se trouve donc pour ainsi dire à mi-chemin entre l'une et l'autre langues ; comme si la traduction, cette métamorphose, s'était figée à l'état de chrysalide. Ce parti pris de traduire le français par d'autres mots français, déjà installés dans la langue anglaise, se manifeste également au vers précédent : le « en guise » et le « faix » sont rassemblés en un seul mot anglais... qui est un mot français : accoutrements. Le jeu consiste à proposer, comme équivalent à un mot français, un mot anglais qui est un mot français au sens dévoyé. L'accoutrement anglais, c'est l'équipement du soldat ; en français, c'est un déguisement. La traduction, l'adaptation de Hill opère un va-et-vient incessant entre les deux langues, qui constitue une forme extrême de l'ambiguïté.

Anne Hébert, souvent traduite en anglais, regrette l'aplatissement poétique de certaines traductions, quand elle aspire au contraire à voir ses poèmes adaptés, resitués dans la langue étrangère où on les installe :

On a parfois traité mes poèmes [...] avec une grande bonne volonté, un respect extérieur évident. Mais sans qu'il ne soit jamais question d'équivalences poétiques. Et pourtant n'est-ce pas de cette façon que doit s'engager le dialogue entre le traducteur et l'auteur ? Il y a là tout un ajustage de voix et de ton, tout un jeu de balance excessivement subtil et important.¹³

Cet essai, antérieur à la traduction des « Offensés » par Hill, semble en justifier par avance les audaces, puisqu'il appelle de ses vœux un « dialogue » entre les langues. Dans sa préface à l'essai d'Anne Hébert, Northrop Frye va dans le même sens, et distingue entre les éléments qui se perdent en cours de traduction, et ceux qui survivent au voyage :

Robert Frost prétendait que « la poésie » est ce qui se perd, dans une traduction [...]. Je crois que c'est le contraire de la vérité, et que « la poésie » — présentée dans une lumière exceptionnellement favorable — est précisément ce qui peut être traduit. Ce qui ne saurait l'être, ce sont les caprices linguistiques, la musicalité intrinsèque d'une langue ou les nuances de

¹² Geoffrey Hill, « Homo Homini Lupus », *Agenda*, n° 15, Londres, hiver 1977-1978, p. 64.

¹³ Anne Hébert, *Dialogue sur la traduction*, Montréal, 1970, p. 49.

signification qui lui sont particulières : ainsi la différence entre « rêve » et « songe », en français, qui n'a pas d'équivalent en anglais.¹⁴

Il existe en allemand deux mots dont le français ne dispose pas pour désigner ce type de traduction. Stefan George appelait ses traductions *Umdichtungen*, des poèmes transformés, des transpoèmes ; Paul Celan, dans ses traductions, est un *Nachdichter*, la *Nachdichtung* est un poème après un poème, entre la transcription exacte et l'adaptation. C'est là, je crois, le mot qu'il nous faudrait pour désigner le poème traduit qui demeure, ou redevient, poème. Cela au terme de ce que Henri Meschonnic appelle « une subjectivation généralisée du langage », libérée de la fidélité et de la modestie si couramment prescrites au traducteur. « Ce qui définit une grande traduction est une contradiction tenue. Les grands traducteurs ne sont pas grands seulement de l'importance des textes qu'ils ont traduits. [...] Il y a ceux qui ont été grands par l'effet de langue qu'ils ont produit ; ceux qui ont transformé le rapport même entre identité et altérité ; ceux qui se sont tant identifiés à l'œuvre à traduire qu'ils en ont fait leur œuvre ; ceux qui ont été grands parce qu'ils ont eu aussi une conception d'ensemble du traduire.¹⁵ »

Patrick Hersant est Maître de conférences au Département d'Études Littéraires Anglaises de Paris 8. Spécialiste de poésie moderne et contemporaine, il a récemment publié des traductions de Geoffrey Hill, James Fenton, Stevie Smith et Seamus Heaney. Il travaille actuellement sur le masque poétique et l'hétéronymie dans la poésie européenne.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁵ Henri Meschonnic, « Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites », in Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne*, Paris, 1998, p. 237. p. 17-18

