

# LE TRADUCTEUR PHAGOCYTE

## Appropriations du poème étranger

Le poète immature imite ; le poète accompli vole ; le mauvais poète défigure ce qu'il a dérobé, quand le bon poète en fait quelque chose de mieux, ou tout au moins de différent<sup>1</sup>.

T. S. ELIOT.

Servi par sa mémoire littéraire, alerté par quelque vacillement stylistique ou simplement avisé par une note de l'éditeur, le lecteur de poésie est parfois confronté à une pratique singulière, quoique fort ancienne : certains vers, et même certains poèmes, sont des traductions qui ne disent pas leur nom. L'escamotage du texte source ne s'y apparente que rarement à un plagiat et signale plutôt qu'un poème, mettant en œuvre une forme exacerbée d'inter-textualité, semble avoir absorbé un autre poème, l'assimilant jusqu'à n'en plus laisser, d'une langue et d'un texte à l'autre, que des traces discrètes ou même imperceptibles. Cela de diverses manières, plus ou moins explicites et repérables, mais avec des enjeux souvent similaires ; au-delà du plaisir que procure au lecteur la détection fortuite ou savante d'une allusion ou d'une greffe invisible, cette pratique furtive permet et consomme la rencontre-fusion de deux langues dans le creuset du poème.

À l'échelle du poème ou du recueil, la mise en contact peut prendre diverses formes, de la plus explicite (« d'après Rimbaud » figurant en sous-titre) à la moins décelable (un vers traduit du tchèque se fond dans la masse d'un poème anglais). Certains recueils comportent un ou plusieurs poèmes traduits d'une langue étrangère ; certains poèmes renferment

---

1 T. S. Eliot, « Philip Massinger », *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 1934, p. 206 (notre traduction).

un ou plusieurs vers traduits d'un autre poète ; enfin, l'emprunt peut être signalé ou passé sous silence. Les modalités de l'accueil du poème (ou du vers) étranger étant très variables, il ne paraît pas inutile d'en esquisser brièvement une typologie élargie, illustrée d'exemples simplement cités ou analysés en détail, quitte à commencer par des pratiques moins secrètes (et sans doute moins stimulantes) que celles qui nous occuperont dans un deuxième temps.

On songe d'abord à une forme d'appropriation qui, sans dissimuler sa source à proprement parler, fait basculer le poème original dans une *auctoritas* indécise revendiquant une double paternité – tel nom d'auteur en couverture, tel autre sur la page. Sans être courante, cette pratique n'est pas exceptionnelle au XX<sup>e</sup> siècle : elle consiste pour un poète à publier des traductions de sa main dans une anthologie à son nom. Dans un épais volume, Jacques Roubaud « rassemble un certain nombre de poèmes, qui sont des essais d'approximation de traduction de poésie, disposés selon l'ordre chronologique ; [...] tout cela représente une partie d'un journal de compositions-traductions<sup>2</sup> » ; Dante y voisine avec Gertrude Stein, Arnaut Daniel avec Louis Zukofsky, et l'enchaînement chronologique des poèmes produit une œuvre en soi que Roubaud intitule *Traduire, journal*. Yves Bonnefoy a fait paraître sous son nom un choix de *Quarante-cinq poèmes de Yeats* : sur la couverture comme dans le principe de l'ouvrage, le traducteur occupe ici la place d'ordinaire dévolue à l'auteur, dont le nom se trouve absorbé dans le titre de ce « livre de traductions<sup>3</sup> » ; sonnets passant de quatorze à quinze vers, omissions, ajouts : le traducteur se fait ouvertement auteur, il s'*auctorise* – et, partant, s'autorise une plus grande liberté. Selon Ezra Pound, qui dans ses *Translations* regroupe des poètes comme Catulle, Arnaut Daniel ou Guido Cavalcanti, il revient au traducteur de faire saisir à son lecteur « ce que le public ancien pouvait tirer de telle manière de parler ou de penser<sup>4</sup> ». Robert Lowell a publié en 1961 un recueil de traductions poétiques, intitulé *Imitations*, dans lequel il s'efforce de « faire ce qu'auraient fait [ses] auteurs, eussent-ils écrit leurs poèmes aujourd'hui et en Amérique<sup>5</sup> ». De même, sous un titre tout aussi

2 J. Roubaud, *Traduire, journal*, Caen, Nous, 2000, p. 7.

3 Y. Bonnefoy, *Quarante-cinq Poèmes de Yeats*, Paris, Hermann, 1989, p. 7.

4 E. Pound, *Translations*, New York, New Directions, 1954, p. 17.

5 R. Lowell, *Imitations*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. xi.

explicite, Derek Mahon a composé dans ses *Adaptations* un florilège de ses traductions de Sophocle, de Brecht ou de Nerval ; il y expose un projet fort lowellien puisqu'il admet avoir « pris de nombreuses libertés dans l'espoir que ces poèmes puissent passer pour des poèmes écrits en anglais<sup>6</sup> ». Un second volume a paru en 2011 sous le titre *Raw Materials*, qui laisse à penser que Mahon trouve dans la poésie étrangère, qu'elle soit chinoise, française ou gaélique, une sorte de « matière première ». Tel est bien, semble-t-il, le statut des poèmes traduits chez Bonnefoy, Roubaud, Lowell et Mahon : une matière disponible et malléable, riche en elle-même et plus féconde encore d'être ainsi retravaillée ; car, au-delà des différences prévisibles en ce qui concerne les poètes choisis, les langues traduites et la plus ou moins grande proximité avec l'original, ces quatre poètes-traducteurs ont en commun, avec d'autres, de *faire œuvre* avec l'œuvre étrangère ainsi remaniée, redécoupée, appropriée.

#### SOURCES SUES

Autre pratique apparentée, à la fois plus fréquente et plus ancienne : le poète « invite » dans son propre recueil un ou plusieurs poèmes allogènes, traduits par ses soins, dont il mentionne ou dissimule la source. Ici les exemples ne manquent pas ; nous en citerons rapidement quelques-uns avant d'examiner plus en détail l'effet que peut produire cette importation officieuse ou revendiquée. Marguerite Yourcenar a traduit à plusieurs reprises un poème orphique qu'elle considérait comme « l'un des plus purs poèmes qu'ait jamais inspirés la mort<sup>7</sup> » ; si l'une de ces versions figure, sans surprise, dans l'anthologie de poésies grecques *La Couronne et la Lyre* (1979), une autre a été publiée sous le titre « Vers orphiques », dans *Les Charités d'Alcippe* aux côtés de ses propres poèmes<sup>8</sup>. Ezra Pound insère dans son recueil *Personæ* des traductions de Du Bellay et de Charles d'Orléans, parmi quelques autres<sup>9</sup>. Charles

6 D. Mahon, *Adaptations*, Dublin, The Gallery Press, 2006, p. III.

7 M. Yourcenar, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, p. 526.

8 M. Yourcenar, *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1956, p. 17.

9 E. Pound, *Personæ*, New York, New Directions, 1926, p. 40 et 111.

Tomlinson inclut dans ses *Selected Poems*, sans solution de continuité, ses traductions d'Antonio Machado et de César Vallejo<sup>10</sup>. Les *Complete Poems* d'Elizabeth Bishop comportent, dans une section à part cette fois, de nombreuses traductions de l'espagnol (Octavio Paz), du français (Max Jacob) et surtout du portugais<sup>11</sup>. Les *Collected Poems* de Derek Mahon contiennent plusieurs poèmes traduits du français et de l'italien, qui du reste se retrouvent parfois dans ses *Adaptations*. Jorge Guillén traduit en espagnol des poèmes de Claude Esteban (son traducteur français) qu'il insère dans son dernier recueil de poèmes, *Final* (1982). La place manque pour observer ici, de manière systématique, l'effet poétique produit par l'importation d'un poème étranger ; trois exemples, deux tirés de Geoffrey Hill et un autre de Seamus Heaney, devraient suffire à donner une idée des vertus poétiques que recèle cette pratique complexe.

La poésie de Geoffrey Hill est truffée de traductions secrètes, dont la source est parfois indirectement signalée par la présence du nom de l'auteur dans le titre ou dans la dédicace. Hill se montre, à chaque fois, passionnément attentif à la métamorphose des sons et des sens préservés ou perdus au cours de l'échange. Ses « Two Choral Preludes » sont une adaptation de deux poèmes de Paul Celan extraits de *Die Niemandrose* (1963) : « Eis, Eden » et « Kermorvan ». Le second prend pour titre, sous la plume de Hill : « Te Lucis Ante Terminum<sup>12</sup> » :

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

Dans une note reléguée en fin de volume, 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 de Celan 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 :*

10 C. Tomlinson, *Selected Poems*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 140-149.

11 E. Bishop, *The Complete Poems*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979, p. 231-276.

12 G. Hill, *Collected Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 166.

*mit euch Naben geh ich ins Ferne, –  
Wir geben dir, Heimat, ins Garn*<sup>13</sup>.

Aulne, hêtre et fougère demeurent inchangés dans la version de Hill, mais le *Tausendgüldenkraut-Sternchen* de Celan, c'est-à-dire la stellaire d'or, devient une centaurée : « *centaury with your staunch bloom* ». La traduction transporte moins le sens qu'une sonorité : *Sternchen*, petite étoile, devient en anglais "*staunch bloom*", ardente floraison : mot étrangement proche, étrangement lointain de l'original allemand, comme produit par une traduction homophonique. 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 écrit 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<sup>14</sup>.

Geoffrey 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  
in lieu of words the one word « fire »  
blazed from his heart*<sup>15</sup>.

Une fois encore, le passage d'une langue à l'autre s'accompagne de pertes et de profits. Le syntagme « en guise de parole » d'Hébert devient *in lieu of words* : cette expression, à demi empruntée au français, se trouve donc

13 P. Celan, *Gedichte*, Francfort, Suhrkamp, 1975, t. 1, p. 263.

14 A. Hébert, *Le jour n'a d'égal que la nuit*, Boréal, Montréal, 1952, p. 27.

15 G. Hill, « Homo Homini Lupus », *Agenda*, vol. 15, n° 4, Londres, 1977, p. 49.

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<sup>16</sup>. La traduction-adaptation de Hill opère un va-et-vient entre les deux langues qui constitue une forme extrême de l'ambiguïté sémantique qui nourrit sa poésie.

Anne Hébert, souvent traduite en anglais, regrette que tant de traductions se fassent au prix d'un aplatissement poétique, 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<sup>17</sup>. » Cette déclaration, antérieure à la traduction des « Offensés » par Hill, semble en justifier par avance les audaces, puisqu'elle appelle de ses vœux un « dialogue » entre les langues. Dans sa préface au petit texte 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 [...]. J'en suis arrivé à la conviction [...] que “la poésie” [...] est précisément ce qui peut être traduit. Ce qui ne saurait l'être, ce sont les caprices linguistiques, la musicalité intrinsèque d'une langue<sup>18</sup>. » (*Ibid.*, p. 8.)

16 Geoffrey Hill a profité de la publication de ses œuvres complètes (2013, p. 598) pour remanier son imitation d'Anne Hébert, qui s'intitule désormais « The Oath » et d'où les *accoutrements* ont disparu.

17 A. Hébert, F. Scott, *Dialogue sur la traduction*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2000, p. 49.

18 L'aphorisme de Robert Frost étant presque toujours cité de manière approximative, comme c'est le cas ici, en voici la formulation exacte : « *I like to say, guardedly, that I could define poetry this way : it is that which is lost out of both prose and verse in translation.* » R. P. Warren, *Conversations on the Craft of Poetry*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1961, p. 7.

Il existe en allemand deux mots dont le français ne dispose pas pour désigner ce type de traduction. Stefan George nommait ses traductions des *Umdichtungen*, c'est-à-dire des poèmes transformés, des transpoèmes. Paul Celan, dans ses traductions, est un *Nachdichter* ; la *Nachdichtung* est un poème d'après un poème, entre transcription exacte et adaptation : tel est peut-être le mot qu'il nous faudrait pour désigner le poème traduit qui demeure, ou redevient, poème.

Notre troisième et dernier exemple de traduction à la fois explicite et réappropriée est emprunté à Seamus Heaney, qui n'a cessé d'incorporer à la sienne la poésie de Dante : « Cité en italien, traduit en anglais, placé en exergue, glissé dans le corps du poème, Dante habite l'œuvre de Heaney sous toutes les formes imaginables<sup>19</sup>. » Le passage original de *L'Enfer* met en scène, sur le Cocyte glacé, le comte Ugolin et l'archevêque Ruggieri, tous deux pris dans la glace jusqu'au cou – comme il sied aux traîtres du neuvième cercle. Sous les yeux horrifiés de Dante, l'infortuné Ugolin dévore pour l'éternité le cerveau de son voisin<sup>20</sup>. Voici les quatre premiers des trente-cinq tercets de Dante traduits par Heaney sous le titre « Ugolino<sup>21</sup> » :

*Gnawing at him where the neck and head  
Are grafted to the sweet fruit of the brain,  
Like a famine victim at a loaf of bread.  
So the berserk Tydeus gnashed and fed  
Upon the severed head of Menalippus  
As if it were some spattered carnal melon.  
“You,” I shouted, “you on top, what hate  
Makes you so ravenous and insatiable?  
What keeps you so monstrously at rut?”*

Bien plus que le rythme, ce sont les images de Dante que la version anglaise fait évoluer. En montrant Ugolin dévorant l'homme qui l'a contraint à manger ses fils, Heaney condamne le cycle infernal de l'horreur

19 P. Hersant, « “Qu'ici renaisse la poésie morte” : Seamus Heaney, traducteur de Dante », dans *Traduire-Écrire : de l'expérience à la théorie*, Lyon, Presses de l'ENS, 2013, p. 322. L'analyse qui suit est empruntée à cet article.

20 « E come 'l pan per fame si manduca, / così 'l sovran li denti a l'altro pose / là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca : // non altrimenti Tidèo si rose / le tempie a Menalippo per disdegno, / che quei faceva il teschio e l'altre cose. / O tu che mostri per sí bestial segno // odio sovra colui che tu ti mangi, / dimmi 'l perché, diss' io. » Dante, *La Divina Commedia*, Turin, Einaudi, 1975, p. 13.

21 S. Heaney, *Field Work*, Londres, Faber and Faber, 1979, p. 53.

vengeant l'horreur ; de ce passage, qui allégorise à ses yeux la situation politique en Irlande du Nord, il transpose certains éléments dans un cadre contemporain, adaptant l'enfer de Dante à un contexte irlandais aisément reconnaissable. Ainsi le « *bestial segno* » de Dante est-il librement développé par Heaney en « *monstrously at rut* » ; l'anthropophagie se double d'une frénésie zoophile tandis que l'étymologie anglo-saxonne (« *bate* » et sa rime « *rut* ») se joint à la latine (« *insatiable* » et « *ravenous* ») pour signaler ce que la haine et la violence ont d'universel et de cyclique. Précisons que l'adverbe « *monstrously* », certes ajouté par Heaney, n'est pas tout à fait absent de l'original puisque « monstre » et « montrer » (« *tu che mostri* » : toi qui montres) ont une étymologie commune, le monstre étant celui que l'on exhibe. Cette irlandisation de Dante se manifeste à nouveau quand la faim (« *per fame* ») se mue en une réalité éminemment irlandaise, la famine (« *a famine victim* »). Autre exemple d'irlandisation : Tydée est qualifié de « *berserk* », terme emprunté par l'anglais moderne à l'islandais ancien. On peut comprendre par là, c'est-à-dire par les écarts mêmes de la traduction, que Tydée dévore la tête de Ménélippe (et Ugolin, celle de Ruggieri) avec la férocité du guerrier-fauve des sagas islandaises. Ainsi la mythologie nordique vient-elle enrichir la grecque et rappeler l'intemporalité de la *furor* ; ainsi l'image du père dévorant ses enfants finit-elle par symboliser, de Homère à Heaney en passant par Dante, une Irlande où l'on se déchire en famille : la guerre civile comme acte cannibale. Ces modifications apportées à l'original opèrent un véritable *aggiornamento* de l'épisode dantesque ; par de subtils déplacements lexicaux, Heaney tire sa traduction hors du contexte florentin pour l'exposer à une actualité plus immédiate qui en fait « l'allégorie d'un génocide irlandais imputable, non pas à l'opresseur anglais des années 1840 et des périodes de famine, mais [...] aux divisions politiques internes et aux violences des séparatistes<sup>22</sup> ». Toute littérature engagée étant à ses yeux une forme de propagande, il parvient à éviter, grâce au détour par le XIII<sup>e</sup> siècle italien, le rapport frontal entre la réalité politique et le poème censé la commenter.

22 J. Heiniger, « Making a Dantean Poetic : Seamus Heaney's Ugolino », *New Hibernia Review*, vol. 9, n° 2, 2005, p. 60.

## SOURCES TUES

Yourcenar et Tomlinson, Hill et Heaney : autant d'exemples de traductions désignées comme telles, que ce soit par un sous-titre de type « *On two melodies by Celan* » (Hill) ou par la présence de l'auteur dans le titre même : « Three Poems by Philippe Jaccottet » (Mahon). Plus rare et plus singulier nous apparaît le cas où le poème traduit, non signalé comme tel, peut passer pour une pure et simple appropriation d'un autre poète, entre hommage discret et plagiat traductif. Les deux derniers des *Sonnets* de Shakespeare, le 153 et le 154, sont ainsi une imitation non déclarée d'une épigramme latine du v<sup>e</sup> siècle<sup>23</sup>. Dans une charge féroce contre les églogues de Ronsard, un accusateur de l'époque affirme que « ce n'est que Théocrite de mot à mot, ce n'est que larcin<sup>24</sup> ». Avant de passer à des exemples plus récents, une précision d'ordre historique : comme le relève Gisèle Mathieu-Castellani à propos des vers (ou des strophes, voire des sonnets) de Joachim Du Bellay directement imités de Pétrarque, une telle pratique est courante à la Renaissance ; « du calque à la reprise modifiée, de la traduction à l'imitation libre, du "souvenir" à la recreation, le texte imitant se construit dans la dialectique d'une reproduction/altération, et les modalités de la réécriture [...] engagent un travail d'appropriation que le poète ne craint pas d'appeler invention<sup>25</sup> ». Nous laisserons donc de côté les traductions-imitations d'Horace, de Virgile ou de Pétrarque par les poètes renaissants, cette pratique étant à la fois historiquement circonscrite et largement étudiée. La traduction non déclarée d'un poème intégral étant beaucoup plus rare dans la période moderne, nous n'en citerons ici que deux exemples. Marie Olivier a montré que le poème de Louise Glück intitulé « Omens » est une complexe réécriture des « Приметы » de Pouchkine ; imité sans aucune référence à l'original, le poème fait l'objet d'une « manipulation » technique plutôt que sémantique ; selon Olivier, Glück utilise ici « la

23 H. E. Rollins, « Shakespeare's Sonnets : Text, Textual Notes and Commentary », dans W. Shakespeare, *The Sonnets*, Londres, Lippincott, 1944, p. 392-394.

24 Cité dans A. Eckhardt, « Ronsard accusé de plagiat : l'invention de l'églogue », *Revue du seizième siècle*, vol. 7, n° 3-4, Genève, Librairie Droz, 1920, p. 235.

25 G. Mathieu-Castellani, *Les thèmes amoureux dans la poésie française*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 631.

prosodie comme mode d'appropriation<sup>26</sup> ». Dans *Les Noces* de Pierre Jean Jouve, le poème intitulé « Voyageurs dans un paysage » est en réalité, à quelques variantes près, une traduction du « Tinian » de Hölderlin<sup>27</sup>. Certains ont pu s'en indigner, ou tout au moins s'en étonner : « Je ne comprends pas que Jouve, qui l'a publiée aussi dans son beau recueil des *Poèmes de la folie de Hölderlin*, s'expose en omettant ici toute mention, au reproche de vouloir le faire passer pour sien<sup>28</sup>. » D'autres ont vu dans cette appropriation un geste poétique délibéré, Laure Himy-Piéry n'hésitant pas à en conclure que, pour Jouve, « la traduction est une reproduction langagière du geste mystique de fusion<sup>29</sup> ».

C'est surtout sous une forme restreinte, strophe ou simple vers, que se pratique l'assimilation du poème étranger par le biais de la traduction. L'Antiquité connaissait déjà les « centons », ces poèmes constitués de fragments empruntés aux grands auteurs. Horace, Virgile, Homère et quelques autres constituaient ainsi les pièces d'une mosaïque dont le principe même, aussi ludique soit-il, frappe aujourd'hui par sa modernité ; nos premiers exemples seront du reste empruntés à la poésie moderniste anglo-saxonne. L'œuvre poétique de T. S. Eliot se caractérise notamment par une profusion de citations de poètes classiques ou contemporains, qu'ils soient anglais ou étrangers. Soucieux de renforcer l'effet de collage, Eliot s'abstient le plus souvent de traduire ces citations, et le lecteur de *The Waste Land* est invité à découvrir en français tel vers de Baudelaire, de Verlaine ou de Nerval, en latin tel autre de Pétrone, en allemand tel autre de Wagner ; parfois, comme dans le cas de Dante, le passage emprunté est traduit en anglais, mais alors une note de l'auteur en signale la provenance exacte et en fournit l'original italien<sup>30</sup>. Plus rarement, la citation reste secrète, et il appartient au lecteur d'en connaître ou d'en retrouver l'origine. Dans le quatrième de ses *Four Quartets*, Eliot évoque le déluge de projectiles qui s'abat sur Londres pendant le Blitz et, par allusion-traduction, la rencontre inattendue entre Dante et Brunetto Latini au chant XV de *L'Enfer*. Eliot traduit de manière quasi littérale des vers empruntés au poète florentin : le

26 M. Olivier, « (D')Après Pouchkine : le jeu de la traduction dans "Omens" de Louise Glück », *Transatlantica*, n° 2, 2013, § 28.

27 P. J. Jouve, *Les Noces*, Paris, Gallimard, 1966, p. 123.

28 Ph. Jaccottet, *L'entretien des muses : chroniques de poésie*, Paris, Gallimard, 2015, p. 53.

29 L. Himy-Piéry, *Pierre Jean Jouve : la modernité et ses possibles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 313.

30 T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Londres, Faber and Faber, 1969, p. 61.

« *cotto aspetto* » du damné, par exemple, devient « *brown baked features* » en anglais<sup>31</sup>. Confiné au septième cercle décrit par Dante, celui des sodomites, Latini déclare que ses compagnons d'infortune et lui-même ont pourtant été, en leur temps, d'éminents hommes de lettres :

*In somma sappi che tutti fur cherci  
e litterati grandi e di gran fama,  
d'un peccato medesimo al mondo lerci* (Dante, *op. cit.*, p. 63).

Ces hommes sont « souillés par un même péché », que Dante ne nomme pas ; librement adapté dans le poème d'Eliot, le passage devient :

*Since our concern was speech, and speech impelled us  
To purify the dialect of the tribe  
And urge the mind to aftersight and foresight...* (T. S. Eliot, 1969, p. 194.)

« Little Gidding » rassemble ainsi, dans une même description hallucinée, les bombardements de la Seconde Guerre mondiale à Londres et la pluie de feu qui s'abat sur les sodomites, chez Dante mais aussi dans la Genèse ; mais le poème fait aussi entendre derrière l'anglais, à l'intention de son lecteur polyglotte et cultivé, l'italien de Dante et le français de Mallarmé : s'il revient au poète de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu<sup>32</sup> », le procédé laisse entendre qu'il s'agit là d'un projet à la fois universel et intemporel, et qu'en effet « la traduction se donne pour tâche de faire vivre avec notre vie quelque chose d'étranger ou de lointain<sup>33</sup> ».

Dans les dernières strophes de « A Man Young and Old », W. B. Yeats traduit une ode de Sophocle tirée d'*Œdipe à Colone*<sup>34</sup> ; le poème « When you are old » reprend sans le mentionner un sonnet célèbre de Ronsard (*ibid.*, p. 28). Une traduction littérale du chant XI de l'*Odyssee* ouvre les *Cantos* d'Ezra Pound, traducteur prolifique qui parsème de traductions secrètes l'ensemble de ce volumineux recueil<sup>35</sup>. « The Well of

31 Ce même passage de Dante est cité-traduit par R. Lowell dans « Brunetto Latini » (*Near the Ocean*, 1967) et par D. Walcott dans son long poème autobiographique *Epitaph for the Young : XII Cantos* (1949). Voir M. C. Fumagalli, *The Flight of the Vernacular*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 47-50.

32 S. Mallarmé, « Tombeau d'Edgar Poe », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 70.

33 T. S. Eliot, *Essays Ancient and Modern*, New York, Harcourt, Brace & Co, 1932, p. 67.

34 W. B. Yeats, *The Collected Poems*, New York, MacMillan Publishing, 1956, p. 237.

35 E. Pound, *The Cantos*, New York, New Directions, 1970, p. 3.

Lycopolis » de Basil Bunting comporte plusieurs passages traduits des chants VII et IX de *L'Enfer*<sup>36</sup>. Si les modernistes, on le voit, puisent largement chez les anciens pour les raisons évoquées plus haut à propos d'Eliot, ils ne sont certes pas les seuls. Dans le long poème narratif de Robert Browning intitulé « Balaustion's Adventure », l'héroïne récite et commente l'*Alceste* d'Euripide ; aux vers du dramaturge grec, qu'il traduit en anglais, Browning mêle les siens sans solution de continuité<sup>37</sup>. Alan Seeger calque le mouvement de son *Tithonus* sur un hymne homérique auquel il emprunte également deux vers traduits par ses soins<sup>38</sup>. Plus récemment, dans l'un de ses *Onzains de la nuit et du désir*, Jean-Yves Masson a annexé un tercet de Kathleen Raine<sup>39</sup>.

De multiples exemples ayant établi la récurrence, sinon la fréquence, de l'appropriation du poème étranger par le biais de la traduction, il reste à en observer les effets proprement poétiques. Dans la sixième section du *Station Island* de Seamus Heaney, le poète attendri se remémore ainsi sa première expérience sexuelle :

*And a window facing the deep south of luck  
Opened and I inhaled the land of kindness.  
As little flowers that were all bowed and shut  
By the night chills rise on their stems and open  
As soon as they have felt the touch of sunlight,  
So I revived in my own wilting powers  
And my heart flushed, like somebody set free.  
Translated, given, under the oak tree*<sup>40</sup>.

Cousus bord à bord avec les vers de Heaney, les vers de Dante ne s'en distinguent que par l'italique. La simplicité du lexique et la tonalité passeraient aisément pour modernes ; la fusion est parfaite. Dans *L'Enfer*, ce passage fait suite au discours de Virgile rapportant l'intercession de Béatrice<sup>41</sup> ; dans « Station Island », c'est grâce à un rapport sexuel enfin

36 B. Bunting, *Complete Poems*, New York, New Directions, 2000, p. 21-27.

37 R. Browning, *The Poems*, t. 4, Londres, Routledge, 2015, p. 323.

38 A. Seeger, *Poems*, New York, Charles Scribner's Sons, 1917, p. 109.

39 J.-Y. Masson, *Onzains de la nuit et du désir*, Le Chambon-sur-Lignon, Cheyne, 1995, p. 96 ; K. Raine, *Poems 1987-1991*, Ipswich, Golgonooza Press, 1992, p. 52.

40 S. Heaney, *Station Island*, Londres, Faber and Faber, 1984, p. 63.

41 « *Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo, // tal mi fec'io di mia virtude stanca / e tanto buono ardire al cor mi corse / ch'i' cominciai come persona franca.* » Dante, *op. cit.*, p. 12.

réussi, sans honte ni secrets, que le poète trouve la force de poursuivre son pèlerinage. Mais, en insérant sa traduction de Dante dans un poème sexuellement connoté, Heaney lui confère un sens que l'italien ne comportait que de manière diffuse : son ardeur retrouvée prend la forme, subtile mais indubitable, d'une érection. Les rares écarts par rapport à l'original tendent à étoffer cette métaphore enfouie : si Dante fait de l'ardeur une fleur renaissant au soleil, Heaney fait de cette fleur un sexe masculin. En traduisant « *imbiancare* » (blanchir) par un « *touch* » plus sensuel, en contractant « *al cor mi corse* » (me courut au cœur) par un « *flush* » évoquant un afflux de sang dans les corps cavernaux, Heaney érotise si bien la scène que le « *somebody set free* » en vient à suggérer une éjaculation, les « *wilting powers* » rappelant par un jeu opportun sur l'étymologie (« *mia virtude stanca* », ma vertu ou ma virilité fatiguée) que le courage (*virtus* en latin) est une qualité virile, comme l'on dit du membre. Le passage de *L'Enfer*, traduit avec une rigueur qui n'exclut pas certains infléchissements, se trouve ainsi plaisamment décontextualisé : en remplaçant un Dante rasséréné par un adolescent frustré de plaisirs, Heaney parvient à enrichir l'intertexte d'une dimension proprement comique. En lisant Dante, en le traduisant, puis en mêlant ses vers aux siens, « Heaney, pour ainsi dire, recharge sa propre voix de nouvelles influences, tandis que ses propres constructions mythologiques sont recyclées en de nouveaux avatars<sup>42</sup> ».

Imitant dans « *The Coastguard House* » un poème d'Eugenio Montale intitulé « *La casa dei doganieri* », Robert Lowell se montre peu soucieux d'équivalence lexicale et traduit « *tu non ricordi* » (littéralement : « tu ne te rappelles pas ») par la formule « *you haven't taken it to heart* » (Lowell, *op. cit.*, p. 115) qui privilégie la dimension étymologique de *ricordare* : se rappeler, c'est se remettre au cœur (*cor* en latin), cet organe qui passait jadis pour le siège de la mémoire<sup>43</sup>. Le faux sens apparent est en réalité jeu sur l'étymologie, appropriation, traduction créatrice.

Le poème de Pierre Jean Jouve intitulé « *Des déserts* » incorpore un quatrain entier traduit de William Blake :

Voir un univers dans un grain de sable

42 J. Moulin, *Seamus Heaney : l'Éblouissement de l'impossible*, Paris, Champion, 1999, p. 140.

43 Nous empruntons cette analyse à C. Ó Cuilleanáin, « Italian », *Encyclopedia of Literary Translation into English*, t. I, p. 719.

Et dans une fleur sauvage le Ciel  
 Et dans la paume de votre main la Sacrée Infinité  
 Et dans une heure l'éternité<sup>44</sup>.

Or le poème de Blake, qui compte aujourd'hui parmi les plus célèbres et les plus commentés de l'auteur, ne dit pas tout à fait la même chose en anglais :

*To see a World in a Grain of Sand  
 And a Heaven in a Wild Flower,  
 Hold Infinity in the palm of your hand  
 And Eternity in an hour*<sup>45</sup>.

Masson commente à ce sujet : « Jouve interprète “*hold*” au troisième vers comme un adjectif, ce qu'il ne peut pas être. Il faut en effet comprendre : “*To hold Infinity in the palm of your hand*” (“Tenir l'infini dans la paume de votre main”), le premier “*To*” du poème régissant à la fois “*see*” et “*hold*”. Il s'agit ici d'une évidente confusion entre “*hold*” et “*holy*”. Mais c'est pour se raviser un peu plus loin : “En nous autorisant à parler de contresens nous oublions à notre tour que cette traduction ne se présente justement pas comme telle, et n'a pas à se plier aux impératifs propres à la traduction<sup>46</sup>!” » Éloquent repentir : le premier réflexe consiste souvent en effet, une fois la citation-assimilation repérée, à la considérer à la fois comme un plagiat et comme une traduction – alors qu'elle ne relève tout à fait ni de l'un, ni de l'autre.

C'est sans doute ce qui explique une frappante incertitude terminologique : le non-dit qui fonde cette pratique protéiforme produit un certain flottement sémantique quand il s'agit de la nommer. En traduisant un quatrain de Blake à l'intérieur de son propre poème, Jouve procède à une « réécriture<sup>47</sup> » selon Himy, à une « traduction cachée » selon Masson (art. cité, p. 187). À propos du même Jouve citant-traduisant Hölderlin, Himy (art. cité, p. 111) parle d'une « insertion de

44 P. J. Jouve, *Poésie*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 50.

45 W. Blake, *The Complete Poems*, Londres, Longman, 2007, p. 612.

46 J.-Y. Masson, « Pierre Jean Jouve lecteur de Blake », dans *Imaginaires de la Bible. Mélanges offerts à Danièle Chauvin*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 189.

47 L. Himy, « Poésie contemporaine et pratique symphonique : l'exemple de Pierre Jean Jouve », dans *Formes et normes en poésie moderne et contemporaine*, Rennes, Styl-m, 2001, p. 90.

traductions comme textes propres ». Analysant, chez James Wright, l'influence parfois très sensible de poètes espagnols qu'il a traduits, Barnstone parle de « traductions secrètes<sup>48</sup> ». Repérant dans un poème de Pablo Neruda un hymne traduit de Walt Whitman, Rumeau décrit pour sa part « une traduction qui ne dit pas son nom<sup>49</sup> ». Reconnaisant dans un poème d'Andrew Marvell une épigramme d'Asclépiade, Davis parle de « traduction enchâssée<sup>50</sup> ». Pointant l'original de Pouchkine derrière un poème de Louise Glück, Olivier parle d'« hypertexte translinguistique<sup>51</sup> ». Enfin, à propos de Baudelaire insérant des vers de Gray et de Longfellow dans « Le Guignon », Lombez hésite entre « piratage » et « clin d'œil<sup>52</sup> ». Une telle profusion lexicale reflète bien la plasticité de la pratique ainsi décrite, qu'il s'agisse d'un hommage implicite ou d'une imitation inconsciente ; la naïveté ou l'ignorance seules y feraient voir une tentative de contrefaçon, les effets poétiques qu'elle produit autorisant même à parler ici d'un procédé spécifique aux dimensions multiples – à la fois poétiques, intertextuelles et même spirituelles si l'on en croit Masson : « L'appropriation, dans ce cas, ne relève décidément pas du plagiat ; elle constitue l'indice, réservé à qui sait l'entendre, d'une commune appartenance [des deux poètes] au même Collège Invisible<sup>53</sup>. »

Patrick HERSANT  
Université Paris 8  
France

---

48 W. Barnstone, *The Poetics of Translation, History, Theory, Practise*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 108.

49 D. Rumeau, « Traduction, revendication et appropriation », dans *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre*, Université Bordeaux Montaigne, 2012, p. 353.

50 P. Davis, « Marvell and the Literary Past », dans *The Cambridge Companion to Andrew Marvell*, Cambridge University Press, 2011, p. 26.

51 M. Olivier, art. cité, § 34.

52 C. Lombez, « Dissimulation et assimilation poétiques. Traductions cachées et traductions non-déclarées en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Littérature*, n° 141, 2006, p. 95.

53 J.-Y. Masson, art. cité, p. 196.