



HAL
open science

“ Cet accident du sens ” : Jacques Darras v. Tony Harrison

Patrick Hersant

► To cite this version:

Patrick Hersant. “ Cet accident du sens ” : Jacques Darras v. Tony Harrison. Palimpsestes. Revue de traduction, 2013, 26, pp.217-234. 10.4000/palimpsestes.1996 . hal-04006575

HAL Id: hal-04006575

<https://hal.science/hal-04006575>

Submitted on 5 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Open licence - etalab

Patrick HERSANT

« Cet accident du sens » : Jacques Darras v. Tony Harrison

Des périls de son entreprise, le traducteur de poésie ne méconnaît ni l'exaltante rigueur, ni la richesse, ni surtout l'extrême diversité : aux difficultés habituelles s'attachant à sa pratique, il n'est pas rare en effet que s'en ajoutent d'autres, plus distinctives, ayant trait par exemple au mètre, à la rime ou à des traditions formelles parfois inconciliables¹. Jacques Darras le sait mieux qu'un autre, qui traduit et diffuse la poésie anglo-américaine depuis près de quarante ans. Nous observerons ici les modalités d'une pratique originale et audacieuse, telle du moins qu'elle se manifeste (avec la clarté que favorise une édition bilingue) dans la version française d'un long poème de Tony Harrison. Mosaïque folle de sons et de sens, marqueterie langagière prêtant à rire comme à méditer, « v. » se présente d'emblée comme un défi au traducteur. La régularité du mètre et de la rime, les locutions étrangères, l'instabilité des registres, une oralité radicale, les jeux typographiques, la transtextualité sont ici autant d'appels à l'homogénéisation, à ce lissage de l'original qui expose le traducteur aux treize « tendances déformantes » inventoriées par Antoine Berman dans son analytique de la traduction. Clarification, ennoblissement,

1. Sur ce point, voir par exemple Ellrodt, 2006 ; Bonnefoy, 2000 : 45-68 ; A. Davoust, « Traductologie et poésie », *Cahiers Charles V*, n° 17, Paris, Institut d'études anglophones de Paris 7, 1994, p. 111-182 ; P. Bensimon et D. Coupaye (éds), 1990, *Palimpsestes 2, Traduire la poésie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle ; P. Leyris, 2007, *La Chambre du traducteur*, Paris, José Corti.

destruction des rythmes, effacement des superpositions de langues, entre autres, auraient pour fin « la destruction [...] systématique de la lettre des originaux, au seul profit du “sens” et de la “belle forme” », tant il est vrai que « face à une œuvre hétérogène [...] le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate » (1999 : 52 et 60). Or, non seulement la traduction de Darras « tient » comme texte autonome, se laissant lire jusqu'au bout avec une même impression de cohérence et un égal bonheur, mais elle résiste superbement (c'est-à-dire dans les limites du possible) aux tendances déformantes que décrit Berman. Une analyse croisée des rythmes, des registres, de la pluralité des langues, de la typographie et des jeux de mots nous permettra de saisir comment, et peut-être pourquoi, cette traduction homogénéise si peu un original si hétérogène.

v.

La scène est dans le nord de l'Angleterre, au cimetière de Leeds où le poète est venu entretenir la tombe de ses parents². Une méditation à haute voix sur la filiation et la mortalité qui fait de « v. » une véritable élégie contemporaine. Le poème s'étire sur cent douze quatrains composés dans ces stricts décasyllabes rimés que l'on nomme « élégiaques » depuis le XVIII^e siècle et le long poème de Thomas Gray auquel renvoie celui de Harrison, la célèbre « *Elegy Written in a Country Churchyard* ». Né en 1937 dans un quartier ouvrier de Leeds, Harrison fut l'un de ces boursiers (*scholarship boys*) pour qui la maîtrise de la langue anglaise et de la prononciation autorisée a pu représenter, conjointement, la possibilité d'un accès au savoir et un inévitable déchirement familial et social. C'est l'un des sens que revêt, à l'épigraphe, cette citation du syndicaliste Arthur Scargill : « My father still reads the dictionary every day. He says your life depends on your power to master words³. » Que la maîtrise des codes langagiers se révèle instrument de pouvoir, Harrison le sait d'autant mieux que lui-même est un pur produit de la promotion sociale par la culture. Après des études de lettres classiques à l'université de sa ville, le fils de boulanger est devenu un poète et dramaturge reconnu, traduit dans

2. Cécile Marshall, également traductrice de Harrison, a consacré à « v. » un article qui en dégage avec finesse les principaux enjeux ; voir Marshall, 2010.

3. Harrison, 2008 : 10. Les citations de « v. » dans notre article seront simplement suivies d'un numéro de page renvoyant à cette édition.

de nombreuses langues, lui-même traducteur de classiques grecs ou français, professeur d'université, tout cela au prix d'une aliénation sociale qui travaille en profondeur son œuvre poétique. Celle-ci met régulièrement en scène une lutte des classes qui s'incarne parfois, d'une manière à la fois réjouissante et tragique, dans l'impraticable dialogue entre deux variétés d'anglais, entre éloquence et silence, entre ouvriers au chômage et classes dominantes, « entre la grammaire lâche du parler populaire et l'ordre harmonieux de la prosodie bourgeoise » (Remy, 2005 : 1947). Entre « them » et [uz], orthographié d'après la prononciation nordiste populaire⁴. Dans « v. », ce hasardeux dialogue prend la forme d'une confrontation entre le poète et un jeune *skinhead* qui traverse le cimetière au sortir d'un match de football disputé dans le stade voisin – berceau de l'illustre équipe locale, la Leeds United.

C'est la fin de l'après-midi et, sur les tombeaux qu'engloutit doucement un sous-sol fragilisé par d'anciennes galeries minières, le poète remarque la présence de graffitis obscènes. Partout s'affichent des injures, souvent à quatre lettres : FUCK, SHIT, CUNT, PISS. La concession familiale n'est pas épargnée. La dégradation la plus courante reste un simple « v. » tracé un peu partout à la bombe aérosol. Cette abréviation du mot latin *versus*, parfois orthographiée vs., fait office de cheville pour distinguer, dans l'intitulé d'un match de football, les deux équipes qui s'affrontent : Leeds United v. Manchester, par exemple. Pour le poète qui l'observe dans le cimetière, le graffiti monogramme évoque aussi le V de la victoire popularisé par Churchill durant la Seconde Guerre mondiale et repris par la suite sous diverses formes ; il en vient surtout à symboliser les fractures et les conflits de la société britannique des années 1980, en particulier la grève des mineurs de 1984-1985 qui opposa les syndicats au gouvernement de Margaret Thatcher :

These Vs are all the versuses of life
From LEEDS v. DERBY, Black/White
and (as I've known to my cost) man v. wife,
Communist v. Fascist, Left v. Right,
class v. class as bitter as before,
the unending violence of US and THEM (16)⁵

4. Sur ce point, voir les commentaires de Liang Xiaodong, 2009.

5. Les références entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition bilingue parue en 2008 (voir bibliographie).

À ce [v] omniprésent, chargé d'une hostilité aveugle à l'égard de l'autre – l'immigré indien, l'adversaire sportif, le premier passant venu – répond un autre graffiti qui en constitue le revers ironique et apaisé :

[...] to which another hand
has added, in a reddish colour, CUNTS.

Which is, I grant, the word that springs to mind,
when going to clear the weeds and rubbish thrown
on the family plot by football fans, I find
UNITED graffitied on my parents' stone. (16)

Sous la bombe des *skinheads* graffiteurs, « United » n'est jamais que le nom de l'équipe de football de la ville; mais le poète choisit de voir dans cette inscription ambiguë la possibilité d'une miraculeuse réconciliation. C'est autour de cette dissonance constitutive, *united / versus*, que le poème déploie ses réflexions élégiaques et son kaléidoscope d'images hétéroclites. Le conflit s'incarne notamment dans un dialogue entre le poète et le hooligan qui s'apprête à dégrader la tombe des Harrison :

What is it that these crude words are revealing?
What is it that this aggro act implies?
Giving the dead their xenophobic feeling
or just a *cri-de-coeur* because man dies?

*So what's a cri-de-coeur, cunt? Can't you speak
the language that yer mam spoke. Think of 'er!
Can yer only get yer tongue round fucking Greek?
Go and fuck yourself with cri-de-coeur!*

'She didn't talk like you do for a start!
I shouted, turning where I thought the voice had been.
*She didn't understand yer fucking 'art'!
She thought yer fucking poetry obscene!* (22)

Interrompu dans sa rêverie sociale, politique et linguistique, le poète échange des propos très vifs avec le jeune profanateur avant de quitter le cimetière, puis la ville. Imitant en cela l'élégie de Thomas Gray, le poème s'achève alors sur un ultime quatrain en caractères italiques, réservés jusque-

là aux interventions du *skinhead* nihiliste : c'est l'épithète que s'est composée Harrison au terme de son échange avec cet autre qui n'est autre que lui-même : « He aerosolled his name. And it was mine » (28). Ainsi comprend-on que ce dialogue intérieur a opposé le Harrison poète, professeur, traducteur et intellectuel au Harrison d'avant la bourse et les études, au *lad* de Leeds qui aurait fort bien pu devenir un voyou et ne jamais s'exprimer qu'en multipliant injures et récriminations.

Avant de s'intéresser à sa traduction par Jacques Darras, il convient de préciser que « v. » est sans doute le poème anglais qui a touché le plus large public contemporain : des centaines de milliers, et même des millions de Britanniques ont eu l'occasion de le lire ou de l'entendre. Les raisons de ce succès ne sont pas toutes d'ordre littéraire, et tiennent en grande partie au scandale national provoqué par la diffusion, sur Channel 4, d'une version filmée de ce poème qui comporte des dizaines de *four-letter words* d'autant plus saisissants qu'ils apparaissent sur la page en lettres capitales et, à l'écran, en lettres de néon. C'est la diffusion du film, non la publication du poème, qui devait susciter l'émoi d'une partie de la presse et du public, mais également un débat au Parlement et la publication du poème *in extenso* dans le quotidien *The Independent*⁶. Parallèlement, la traduction française de « v. » par Jacques Darras, parue en 2008, s'est accompagnée dès l'année suivante d'une version scénique réalisée par Claude Guerre à la Maison de la Poésie, à Paris. Le poème de Tony Harrison est devenu film, la traduction de Jacques Darras est devenue spectacle : ainsi se trouve mise en avant l'oralité fondamentale de ce poème-dialogue, œuvre de deux grands lecteurs de leur propre poésie.

v. (v. f.)

Dans la préface de l'édition bilingue de « v. » parue en 2008 aux éditions du Cri, à Bruxelles, Jacques Darras ne parle guère de sa traduction en tant que telle ; à notre connaissance, du reste, il n'a jamais consacré de texte théorique à la traduction en général et ne s'exprime que fort peu sur sa propre pratique de traducteur, pourtant foisonnante. On relève toutefois, dans les dernières

6. Sur la dimension politique du poème et sur le scandale provoqué par l'annonce de sa télédiffusion, voir Klepuszewski, 2011.

lignes de sa présentation (Darras, 2008 : 9), une précision en forme de confiance qui éclaire son travail en signalant un aspect de son projet traductif :

L'humour si particulier de l'exercice tenté par Tony Harrison est de faire tenir dans le cadre [du décasyllabe] le plus distingué les « gros mots » ineptes [...] qui sortent de la bouche du jeune punk illettré. Harrison utilise en effet le quatrain dont se servit Gray en son temps. On imagine mal semblable tentative dans la poésie française contemporaine. [...] La grossièreté du langage, si étrangère à la poésie française marquée dans son ensemble par une chaste courtoisie, déflagre encore plus sous la contrainte de l'alexandrin, extrait pour l'occasion de son fourreau mité. Avouons toutefois que nous aurons éprouvé un plaisir facétieux à mouliner haut et bas avec la vieille arme spadassine.

Le choix de l'alexandrin, doublement justifié par un respect de la texturalité (« v. » renvoyant à l'élégie de Gray) et par le plaisir qu'éveille un rythme à la fois parodique et joyeusement familier, est tout à la fois rythmique et symbolique. Dans le débat récurrent qu'il suscite en traductologie, le recours à l'alexandrin a moins de partisans que de détracteurs. Yves Bonnefoy (2000 : 108), par exemple, considère que « nous ne disposons pas en français d'un vers qui rendrait le pentamètre de Shakespeare en sa régularité [...]. L'alexandrin notamment, avec ses symétries internes, ses enjambements trop voyants, serait dans le cas présent une catastrophe ». Henri Meschonnic (1999 : 276) en réfute pareillement la pertinence et propose de transposer, système pour système, le pentamètre iambique en décasyllabe français. En revanche, Robert Ellrodt (2006 : 72) estime que « le rythme du décasyllabe français n'est pas identique au rythme du pentamètre iambique anglais, dont l'ampleur ne peut se déployer pleinement que dans les douze syllabes de l'alexandrin ».

La question se pose sans doute autrement dans le cas de « v. » : les décasyllabes de Harrison sont souvent des pentamètres iambiques, mais pas toujours – ainsi le premier quatrain n'en comporte-t-il qu'un. Du coup, le choix d'un décasyllabe non assujéti à l'iambe apparaît chez Harrison comme une simple référence à Thomas Gray, et non comme une révérence assortie de quelque soumission métrique. L'erreur eût été d'aligner des alexandrins impeccables alors que la métrique choisie par Harrison s'entend comme un hommage à demi parodique. Comment, semble-t-il demander, écrire aujourd'hui une élé-

gie – qui plus est dans la veine classique et désuète du « churchyard poem » – sans suggérer par la syntaxe, par le lexique, par le rythme, le retrait critique que suppose cette variation moderniste sur un thème classique? Question délicate, qu’il convient de traduire elle aussi. La solution proposée par Darras est à la fois plaisante et ingénieuse : ses alexandrins seront, pour reprendre la formule de l’Oulipo, de longueur variable. « L’astuce consiste à jouer sur la possibilité de réaliser en poésie une suite de deux voyelles comme une diérèse ou une synérèse, ce qui fera varier, suivant le mode de prononciation choisi, la longueur du vers⁷. » (Montémont, 2004 : 31) Cet alexandrin desserré, Darras le pratique volontiers dans son œuvre propre, elle aussi conçue pour une lecture à haute voix (Darras, 2011 : 148) :

J’aime être douze à moi tout seul
Je suis l’alexandrin de moi-même
Je suis mon apostolat douze fois
Le grand oiseau rugisseur m’emporte sur ses ailes

La scansion du deuxième vers laisse en effet entendre, en fonction des diérèses et des [e] muets, neuf ou douze syllabes. Dans la traduction française de « v. », cette oscillation apparaît comme une constante ; citons, parmi des dizaines d’autres vers : « plantes puantes des tourbes, flammes d’éphémérité » (37), soit 11 ou 15 syllabes ; « Byron trois tombes plus loin aucun risque qu’avec lui » (13), soit 12 ou 15 syllabes. Dans ce contexte métrique, de rares alexandrins hiératiques, sans variation possible, apparaissent moins comme un ennoblissement incongru de l’original que comme faire-valoir presque saugrenus de leurs homologues desserrés : « et œuvrer pour l’amour et la paix sur la terre » (23) ; « nourrissant ces conflits c’est l’homme résigné » (17), etc. Notons que ces « alexandrins maintenus » sont strictement réservés au personnage du poète, qui en anglais s’exprime le plus souvent en pentamètres iambiques réguliers⁸. La langue du *skinhead*, en revanche, s’accommode mal de pareil classicisme : au-delà de son lexique restreint et vulgaire, elle se distingue par une résistance interne aux rythmes classiques que prétend lui

7. V. Montémont (2004 : 31) cite en guise d’exemple ce monostiche de Roubaud : « Août, aube, nuage muet, hier, ouate, ruine, lions », qui permet « non seulement de descendre [...], sans laxisme aucun, jusqu’à 8 syllabes, mais, cette fois, [de] grimper aussi jusqu’à 19 ! »

8. L’expression est de Jacques Roubaud (1978 : 141) : « J’appellerai alexandrin maintenu un vers qui participe d’une [...] tentation de retour à l’âge d’or du beau et du vrai vers ».

imposer le poème. Deux voix, deux rythmes distincts. Le phénomène est patent dès la première intervention, comme toujours en italiques, du jeune vandale :

Giving the dead their xenophobic feeling
or just a *cri-de-coeur* because man dies?

*So what's a cri-de-coeur, cunt? Can't you speak
the language that yer mam spoke. Think of 'er!* (22)

Le mot *cunt* oblige à marquer un accent supplémentaire dans un vers qui en compte déjà cinq, brisant la belle continuité pentamétrique des strophes précédentes ; le même phénomène est observable dans d'autres répliques du *skinhead*. Ayant perçu que ces variations rythmiques sont autant de signes d'appartenance sociale, et que le poème formule un affrontement métrique aussi bien que lexical ou syntaxique, Darras prend soin de réserver l'alexandrin classique aux seules interventions du poète et d'assigner au personnage du *skinhead* les alexandrins les plus altérés par l'aphérèse. Une homogénéisation du rythme, sous la forme d'un alexandrin classique indifférencié, eût donc constitué un contresens rythmique. En l'attribuant avec parcimonie à un seul des protagonistes, Darras évite le double écueil de l'incohérence et de l'excès parodique. Affaire de proportion : sur les quatre cent quarante-huit vers de « v. », une poignée de ces alexandrins rigides contribue à ironiser la langue ; trop nombreux, ils l'auraient figée, l'auraient rendue obsolète ou ridicule.

Un choix comparable a été fait pour la rime ; aux rimes croisées des quatrains de Harrison se substituent, chez Darras, des rimes fréquentes mais non systématiques ni même régulières. Ainsi évite-t-il, outre une contrainte supplémentaire qui favoriserait pertes et glissements sémantiques, tout excès parodique vis-à-vis de l'hypertexte préromantique : « Trop souvent, note Ellrodt, la traduction rimée tourne au pastiche et son infériorité par rapport à l'original devient trop éclatante » (2006 : 71). La précision du dosage s'avère, là encore, cruciale : en inscrivant son poème dans le lignage de Thomas Gray, Harrison s'en distancie et s'en réclame tout ensemble. Aux yeux du *skinhead*, pourtant, il n'y a pas de différence entre Harrison et Gray : la distanciation n'est perçue que par le lecteur cultivé, lors même que Harrison prétend s'exprimer au nom des sans-voix – non sans railler aussitôt cette prétention :

'Listen, cunt!' I said, 'before you start your jeering
the reason why I want this in a book
's to give ungrateful cunts like you a hearing!
A book, yer stupid cunt, 's not worth a fuck!

« Écoute, idiot », lui dis-je, « plutôt qu'de faire ton dur
la raison pour laquelle j'te mettrai dans mon livre
c'est pour que des ingrats comme toi puissent être compris. »
Un livre mon cul, pauvre con, ça vaut pas une branlette! (24-25)

On voit que l'affrontement langagier n'a rien de trop tranché : le personnage du poète, quoique parfaitement à l'aise dans le carcan du pentamètre iambique, manie l'aphérèse, l'argot et l'appellatif injurieux avec la même agilité que son interlocuteur aux ressources plus restreintes. Pour peu que l'échange prenne comme ici un tour agonistique, l'agressivité du poète se traduit ainsi par une appropriation du langage de l'autre ; en ce sens, on peut regretter que la traduction française de *listen, cunt!* soit pour le moins atténuée en un *Écoute, idiot!* – alors que le même *cunt* est traduit, dans la même strophe et très littéralement, par *con*. Est-ce pour faire bonne mesure que le traducteur introduit dans cette même strophe une anacoluthie et une redondance grammaticale absentes de l'original ? Ce procédé de compensation (telle figure ou tel événement rythmique sont traduits ailleurs ou autrement que dans leur vers d'origine) n'aurait rien de surprenant dans un poème de cette longueur, où l'ensemble des faits de langue finit par se constituer en système, l'essentiel étant que, à l'échelle du poème et non nécessairement du vers ou de la strophe, la problématique sociale se traduise par une radicale hétérogénéité linguistique.

Dans cette perspective, il n'est pas jusqu'aux effets allitératifs de certains vers qui, lointains échos de la poésie anglo-saxonne, ne fassent entendre par contrecoup la satisfaction ou la prétention culturelle de la middle-class de Leeds : *now me, bard / adding poetry to their beef, beer and bread* (12); *causes the distinguished dead to drop* (12); *fear / of foreign food and faces* (32). Traducteur du *Briggflatts* de Basil Bunting et des *Hymnes de Mercie* de Geoffrey Hill, deux œuvres contemporaines portées par l'antique vers anglo-saxon, Darras sait ce qu'allitérer veut dire. Dans son œuvre de poète, du reste, il « projette la rime en début de vers, retrouvant la rime initiale du poème vieil-anglais. En guise d'hétéronymes, il emprunte la parataxe aux nomen-

clatures médiévales, juxtapose les registres et varie les styles d'écriture » (Goy-Blanquet, 2001 : 178-180). Précieux apprentissage pour le traducteur de « v. », non moins allitératif dans sa version française : *feront que ce monde des morts s'effondre* (13); *Tu as dessous les pieds un poète, puis un puits* (41).

Ces effets sonores esthétisants et cultivés, que le poème comme sa traduction réservent au personnage du poète, situent le lecteur comme malgré lui du côté de ce dernier : cette poésie-là s'adresse à lui, non au hooligan incapable d'en apprécier les sonorités ou l'épaisseur historique. On a vu cependant que Harrison prenait soin d'éviter un dualisme langagier caricatural, le *skinhead* s'exprimant bel et bien en décasyllabes (fussent-ils dévoyés) et le poète maniant l'apostrophe injurieuse aussi bien que le registre soutenu. Dans la traduction, le risque de lissage se trouve ainsi dédoublé puisqu'il faut éviter à la fois de sur-poétiser la langue du poète et de sur-trivialiser celle du hooligan. Bien que rare, ce risque n'est pas toujours évité par Darras, comme le montre la traduction de *cunt* par *idiot*. Autres exemples : l'emploi du passé simple pour traduire le prétérit semble trop recherché dans le contexte particulier du poème⁹ : *les Lycées où j'appris le grec et le latin* (13); *la note / scolaire à l'encre rouge qui jamais ne l'émut* (17), exemple aggravé par l'inversion grammaticale; ou encore : *les maisons où nous jouâmes au cricket* (33). Trop raffinée aussi, cette anastrophe : *les glissements de terrain / font à Leeds que des morts la ville a le soutien* (31). Ou la traduction de *dad and mam* par *les miens* (18-19) tout comme celle de *local souls* par *les âmes riveraines* (34-35). Ou même le [l'] précédant le [on] dans *si l'on profane les morts, les morts se vengeront* (23), hexamètre iambique par trop impeccable où le chiasme vient enserrer une césure classique. Son rythme, sa forme et son autonomie sémantique rendent ce vers mémorable, certes, mais il embellit indûment un *The dead would want their desecrators caught* (22) fort éloigné, à tous égards, de la dimension quasi proverbiale de sa version française. Voilà donc quelques exemples de l'ennoblissement dont Berman fait l'une des

9. Voir à ce sujet les réflexions d'Isabelle Génin sur le passé simple et le subjonctif imparfait dans deux traductions françaises de *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger; comme elle, nous estimons que ces « temps ne sont pas cohérents avec l'illusion d'oralité ». I. Génin, 2010, « *The Catcher in the Rye* et *L'attrape-cœurs* : oralité, cohérence et incohérence », *Palimpsestes* [en ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 1^{er} octobre 2012, <http://palimpsestes.revues.org/478>, consulté le 15 janvier 2013.

principales tendances déformantes (1999 : 57-58). Notons toutefois que, au nombre d'une dizaine seulement, ces esthétisations affectent d'autant moins l'équilibre général du poème que Harrison lui-même y introduit régulièrement des vers que l'on dirait empruntés à l'élegie de Gray, et que Darras prend soin de traduire dans une langue tout aussi soutenue. Ainsi, *and drifting blossoms fall onto my head* donnera en français : *cependant qu'un nuage de fleurs s'abat sur moi* (30-31).

L'oralité soulève une difficulté symétrique. Si le dialogue parfois grossier entre poète et hooligan occupe un bon quart du poème, celui qui s'instaure dès le premier vers entre le poète et son lecteur est composé dans un style familier, voire relâché, auquel le traducteur a su trouver un équivalent français : *Shut yer gob* devient ainsi *tu la fermes* (26-27), *I'd better scram* devient *mieux vaudrait déguerpir* (30-31), *old farts* devient *les vieux cons* (28-29), etc. La distribution des caractères d'imprimerie, romains pour le poète et italiques pour le *skinhead*, est naturellement respectée – ce qui n'est pas le cas de tous les signes de ponctuation dans un poème qui épuise pourtant toutes les ressources de la typographie. Ainsi les chiffres arabes sont-ils notés en toutes lettres : *5 kids* donne *cinq gamins* (32-33), *A 1,000 ages* devient *plusieurs millions de siècles* (34-35), etc. Transposition discutable, s'agissant d'un poème dont le titre se présente également comme un cinq en chiffres romains. Les italiques d'insistance, qui ne sont pas d'usage en français, sont ignorés : « *it's hard not to make* » (20) et « *what it has to mean* » (36), par exemple, sont traduits comme s'ils étaient saisis en caractères romains : ici, l'accentuation sera réservée à la déclamation. Certains acronymes sont explicités à l'intention du lecteur français pour éviter une note explicative ou une obscurité ; ainsi passe-t-on de *the NUM* à la forme longue *l'Union Syndicale des Mineurs* (16-17), ou encore de *C of E billboards* au plus explicite *sur le mur des églises anglicanes* (34-35). Le poème, il est vrai, semble autoriser cette expansion de l'acronyme puisque Harrison note lui-même : *a swastika with NF (National Front)'s / sprayed on a grave*, que Darras traduit en français par *une croix / nazie portant le signe Front National (FN) / tracée sur une tombe* (16-17).

Cette dernière traduction appelle plusieurs remarques. On constate tout d'abord que l'interversion des éléments situés à l'intérieur ou à côté des parenthèses prive celles-ci de leur valeur explicative : une fois que le nom du parti d'extrême droite s'est affiché en toutes lettres, à quoi bon en préciser l'acro-

nyme entre parenthèses ? Deuxième remarque : en anglais, l'espace inattendu qui sépare l'acronyme de son possessif est occupé par la parenthèse et par son contenu, ce que la traduction française ne rend pas – et comment le pourrait-elle ? Au même titre que la typographie, la ponctuation joue dans le poème un rôle subtil mais récurrent ; par exemple, plusieurs vers se terminent ou commencent par un [’s], qu’il s’agisse de la marque du possessif ou d’un *is* contracté ; le jeu sur la ponctuation, sans être fréquent, offre à l’écrit un privilège que lui conteste le plus souvent l’oralité exacerbée de ce poème, surtout dans la version filmée. En anglais, il est temps de le préciser, son titre ne se *lit* pas comme il se *dit* : au [v] imprimé sur la page se substitue, à la déclamation, un *versus* en six lettres et deux syllabes, certes invisibles mais parfaitement audibles¹⁰. Dans la mesure où il emblématise l’un des grands enjeux du poème – la confrontation entre écriture et oralité, qui recoupe opportunément le conflit entre *skinhead* et poète, voire la lutte des classes –, ce curieux phénomène n’est pas sans importance. Mais il semble impossible à traduire, à moins de remplacer « v. » par un équivalent français doté des mêmes propriétés (mot latin contracté que la lecture à haute voix redéploie sur plusieurs syllabes), par exemple « etc. » – solution peu satisfaisante, on en conviendra. Une dernière remarque sur la traduction de ces deux vers : que *National Front* puisse être traduit par *Front National* ne va pas de soi. La déformation ethnocentrique est presque imperceptible, puisqu’elle consiste à intervertir le substantif et l’adjectif ; il n’empêche : les deux partis ont beau partager une même vision du monde, le *National Front* n’est pas le *Front National*. Pas plus que le *publican* de la première strophe n’est à proprement parler un *cafetier*, ou qu’une canette de bière de marque *Harp*, dont on dénombre sept occurrences dans le poème, n’est une canette de *Kro*. « Traduire n’est pas chercher des équivalences » : répété à grande échelle, note Berman (1999 : 65), l’ethnocentrisme donnerait l’impression que tel passage d’un texte étranger se situe en France. Ce qui, s’agissant d’un poème ancré dans la réalité anglaise des années 1980, serait regrettable ; mais les rares cas d’ethnocentrisme que nous venons de relever n’altèrent que superficiellement l’anglicité constitutive du

10. Le signe [v.] peut naturellement se prononcer *vee*, comme la lettre de l’alphabet ; dans le poème, il convient pourtant de le prononcer *versus* – comme le confirment la scansion des décasyllabes et la lecture qu’en donne Harrison lui-même. Il devient alors un paronyme de *verses*. Film intégral (en quatre parties) disponible à l’adresse <http://www.youtube.com/watch?v=WPutBM7zfv8> ; consulté le 15 janvier 2013.

poème de Harrison. Tout juste peut-on regretter de voir disparaître, avec la *Harp*, les images associées à cet instrument de musique. Caedmon, par exemple : au VII^e siècle, dans le nord de l'Angleterre, cet humble vacher aurait reçu en rêve le don de versifier en s'accompagnant à la harpe. De la bouse à la poésie : tel est bien, sous une forme scato-comique, le trajet que revendique Harrison dans l'épithaphe de la dernière strophe : « poems can grow from (beat you to it!) SHIT » (40).

Comme pour compenser cette perte d'étrangèreté, Darras élabore ici une stratégie originale consistant à laisser certains mots tels quels, c'est-à-dire en anglais dans le texte. Le lecteur français ne sera certes pas surpris par l'apparition d'un *fan* de *football*, ni même par celle d'un *kid* ou d'un *skin* ; mais il sera peut-être dérouté par le vers suivant : « le meilleur de son “team” pour “tagguer” de ses V » (15), où les mots anglais sont placés entre guillemets – c'est que ces vocables-là, non acclimatés en France, ont encore besoin d'un soutien typographique pour traverser la Manche, comme entre deux pincettes. Darras, dont la poésie fourmille de mots anglais, flamands, latins ou allemands (liste non exhaustive), ne fait ici que rendre à Harrison la monnaie de sa pièce, puisque « v. » comporte des mots latins (à commencer par son titre) mais aussi français. Il n'est pas indifférent que ce soit juste après la première apparition d'un terme français, *cri-de-cœur* (22), que le *skinhead* surgisse de derrière une tombe. Cette langue lui est si étrangère qu'il la prend pour du grec ; l'important est pour lui qu'elle trahit une classe sociale, un savoir odieux, une menaçante altérité. Il est plaisant de constater que le mot, déformé par le voyage outre-Manche (tels, dans l'autre sens, un *pin's* ou un *bifteck*), doit bel et bien faire l'objet d'une traduction : traits d'union retirés, *de* rétabli en *du*, et [œ] restauré. Mais est-ce bien de derrière une tombe que surgit le *skinhead*, ou de derrière la tête de Harrison ? À ce stade, en effet, le lecteur a fini par comprendre qu'il s'agit là de son *alter ego*. En latin dans le texte anglais, cette locution est ici traduite en français en un heureux pléonasmisme qui, fût-il dicté par la contrainte métrique, donne encore mieux à voir le dédoublement du poète en son *Doppelgänger* analphabète : *Mon double, mon autre moi* (39).

La traduction des jeux de mots, dans un poème par nature polysémique, constitue un autre problème délicat pour le traducteur soucieux de ne pas trop lisser les plaisantes aspérités que constituent certaines ambiguïtés séman-

tiques. Les effets comiques sont parfois transposés d'une strophe à l'autre dans la traduction; ce qui compte, dans le projet traductif implicite qui se dégage du texte français, c'est que cette dimension-là du langage soit également prise en compte. L'équivoque apparaît dès la deuxième strophe :

With Byron three graves on I'll not go short
of company, and Wordsworth's opposite.
[...]
One leaning left's marked FUCK, one right's marked SHIT
sprayed by some peeved supporter who was

Byron trois tombes plus loin aucun risque qu'avec lui
la compagnie nous manque, Wordsworth la tombe d'en face
[...]
Sur l'un on peut lire MERDE, l'autre à droite, ENCULÉS,
graffités par la grâce d'un auteur en pleine bière (12-13)

Byron, Wordsworth : ces homonymes de deux grands poètes romantiques, un hasard facétieux les a inhumés à deux pas de la tombe familiale. En s'entourant ainsi de prestigieux confrères du passé, Harrison donne d'emblée le ton : ici, les mots ne sont pas (pas seulement) ce dont ils ont l'air, et il est permis d'en rire. Un peu plus loin, alors qu'il découvre la première inscription à la bombe aérosol sur une pierre tombale, un SHIT en lettres capitales, il le cite pour le faire suivre aussitôt du mot *pissed* (14); le terme évoque certes un hooligan indissociablement *furieux* et *ivre* (les deux sens attestés de ce mot argotique), mais aussi, comme le suggère déjà la première syllabe de *peeved*, un supporter déçu par la défaite dans le stade tout proche et venu pisser sa bière sur les tombes. Dans la traduction, ces petites ambiguïtés sont rendues ailleurs que dans leur vers d'origine. Ainsi dans la première strophe :

[...] butcher, publican and baker, now me, bard
adding poetry to their beef, beer and bread.

[...] bouchers, boulangers, cafetiers et puis un
barde au milieu des viandes, de la bière et du pain. (12-13)

Moins indispensable que celle de ses ancêtres, la marchandise proposée par Harrison s'inscrit néanmoins dans une continuité rendue par l'allitération et par le monosyllabe *bard*, d'un archaïsme assumé. Rien de tel en français,

mais du moins le « barde au milieu des viandes » désigne-t-il tout à la fois un aède shakespearien et une mince tranche de lard, dans une confusion sémantique tout aussi inattendue et ironique. Un effet comparable s'observe un peu plus loin, alors que le poète souligne l'ambiguïté du graffiti *UNITED* :

[...] an accident of meaning to redeem
an act intended as mere desecration
and make the thoughtless spraying of his team
apply to higher things, and to the nation.

Some, where kids use aerosols, use giant signs
to let the people know who's forged their fetters
Like PRI CE O WALES above West Yorkshire mines
(no prizes for who nicked the missing letters!)

[...] cet accident du sens compensant, je l'espère,
un acte conçu comme une vulgaire profanation,
qui fera que le nom bombé de son équipe
vaille pour de plus nobles buts, vaille pour la nation.

Là où les kids se servent de bombes aérosols
d'autres leur font comprendre l'origine de leur geôle
par des néons géants aux terrils du Yorkshire
(P IN E DE GALLES sans RC, bien visé les voyous!) (20-21)

Les deux lettres de néon arrachées à leur panneau ne sauraient être les mêmes dans la version française, et c'est sans doute dommage : il s'agit en anglais du [f] et du [n], signe, sans doute, que le coupable est un partisan du *National Front*. Et preuve, une fois encore, que des lettres même invisibles peuvent *signifier*. Pourtant, force est de constater que les deux lettres manquantes en français créent un « accident du sens » au moins aussi comique qu'en anglais ; par son caractère ordurier, cet heureux accident correspond au poème mieux encore que dans l'original. Le hasard est l'allié du traducteur à l'écoute. Il est vrai que les calembours et autres jeux paronymiques imprègnent l'œuvre poétique de Darras ; citons par exemple (2006 : 312-313 et 466) : « L'odeur rôdante de Rotterdam », ou cet impertinent hommage à T. S. Eliot : « *In my end is my beginning, etc...* » / « Are you Gidding me? » Ou encore, en anglais dans le texte (1996 : 289) : « Took me a long time to get to Klee. / Get my keys. / My clues. / My claws. / Into him. »

J. D. v. T. H.

La parenté poétique entre l'auteur et son traducteur me semble expliquer que Darras ait choisi de traduire « v. » et que, aux antipodes de toute appropriation d'une œuvre si proche de la sienne par tant d'aspects, il ait su y respecter et y mettre en valeur des thèmes, des enjeux et des jeux de langage qui sont aussi les siens. Autant d'éléments qui se trouvent exacerbés, dans le poème de Harrison, par la rencontre avec son *alter ego* illettré. On a pu voir dans ce conflit une variation sur « la tradition du duel verbal, [sur] un rituel satirique populaire. Dans la tradition anglo-saxonne, le *flyting* reposait jadis sur l'invective, [...] mise en scène de l'agression [dans laquelle] le sang des conflits réels est remplacé par le rire » (Marshall, 2010 : 210). On peut aussi songer au *skaz*¹¹, ce jeu de codes conflictuels qui, en créant des alternances, des bivalences, des interférences ou des télescopages entre styles ou registres différents de la langue, produit un effet comique dont Harrison tire le plus grand parti. La « mauvaise conscience » de classe que manifeste ici le personnage du poète, et que l'on sait effectivement vécue par le poète Harrison, transpire depuis le début de son œuvre poétique : « Mon éducation dans un milieu que l'on dit "illettré" m'a donné la passion d'une langue susceptible de communiquer directement et immédiatement. J'aime l'idée d'hommes parlant à des hommes plutôt qu'à Dieu ou, pire encore, à des lettrés. » (Harrison, 1991 : 9) Comme en écho à cette confiance de Harrison, mais aussi à la strophe de « v. » où le hooligan refuse au poète le droit de parler en son nom, Darras (2009 : 85) évoque sa longue lutte pour éduquer à la poésie la jeunesse du Nord – non pas de l'Angleterre, mais de la France : « Difficile, très difficile combat contre un refus atavique du savoir, jugé superflu devant les drames réels de l'existence. Difficile, très difficile combat, contre ce que j'ai fini par appeler "l'orgueil de l'ignorance". La promotion par la culture ne se fait pas facilement. » Cette coïncidence dans les cheminements poétiques respectifs de Harrison et de Darras a quelque chose de troublant ; elle explique en grande partie, me semble-t-il, la franche réussite d'un projet ambitieux mené à bien jusque dans sa version scénique, et vient rappeler que, dans les

11. « Le terme *skaz* est un mot russe qui [...] désigne un genre de récit à la première personne possédant les caractéristiques de la langue parlée [et donnant] l'impression d'improviser l'histoire de façon spontanée plutôt que d'en donner une version écrite construite avec soin en un style châtié » (Lodge, 1996 : 33).

mots d'Yves Bonnefoy (1990 : 156), « c'est dans un rapport de destin à destin, en somme, et non d'une phrase anglaise à une phrase française, que s'élaborent des traductions, avec des prolongements qu'on ne peut prévoir ».

Bibliographie

Éditions de référence

DARRAS, Jacques, 1996, *Van Eyck et les rivières (dont la Maye)*, Bruxelles, Le Cri.

—————, 2006, *Tout à coup je ne suis plus seul, roman chanté compté*, Paris, Gallimard.

—————, 2008, « Préface », in Tony Harrison, v., trad. Jacques Darras, Bruxelles, Le Cri / In'hui.

—————, 2009, *À ciel ouvert : entretiens avec Yvon Le Men*, Genouilleux, La Passe du Vent.

—————, 2011, *Irruption de la Manche*, Bruxelles, Le Cri.

HARRISON, Tony, 1991, in Hastley, N. (ed.), *Tony Harrison*, Bloodaxe Critical Anthologies, vol. 1, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe.

—————, 2007, *Selected Poems*, Harmondsworth, Penguin.

—————, 2008, v., trad. Jacques Darras, Bruxelles, Le Cri / In'hui.

Ouvrages et articles

BERMAN, Antoine, 1999, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil.

BONNEFOY, Yves, 1990, « La traduction de la poésie », in *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France.

—————, 2000, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.

ELLRODT, Robert, 2006, « Comment traduire la poésie? », in Raguet Bouvart, C. (éd.), *Palimpsestes*, Hors-série, *Traduire ou Vouloir garder un peu de la poussière d'or...*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

GOY-BLANQUET, Dominique, 2001, notice « Jacques Darras », in Jarrety, M., *Dictionnaire de poésie : de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF.

- KLEPUSZEWSKI, Wojciech, 2011, « Tony Harrison's Poetic Dialectic », *Lingua ac Communitas*, t. XXI, Poznan, p. 21-32.
- LIANG, Xiaodong, 2009, « The Conflicting Voices in Tony Harrison's Poetry », *Journal of Cambridge Studies*, vol. IV, n° 4, p. 103-113.
- LODGE, David, 1996, *L'Art de la fiction*, trad. Michel et Nadia Fuchs, Paris, Rivages.
- MARSHALL, Cécile, 2010, « the *autre* that *je* est is fucking you : modalités et langages de la rencontre dans v. de Tony Harrison », in Gaspari, Fabienne *et al.* (éds), *Premières rencontres avec l'autre dans les cultures anglophones*, Paris, L'Harmattan, p. 205-214.
- MESCHONNIC, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- MONTÉMONT, Véronique, 2004, *Jacques Roubaud, l'amour du nombre*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.
- REMY, Michel, 2005, notice « Tony Harrison », in Bensimon, P., Brugière, B. *et al.* (éds), *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, Paris, Gallimard, p. 1947.
- ROUBAUD, Jacques, 1978, *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, François Maspero.