

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRADUIRE LA POÉSIE : UN POÈME D'AUDEN ET SES DIVERSES
TRADUCTIONS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANNIE LUSSIER

JUILLET 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement Madame Lori Saint-Martin, professeure au département d'Études littéraires de l'UQAM, dont la compréhension, l'empathie, la disponibilité ainsi que les encouragements ont permis de mener à terme ce projet de recherche. Un grand merci, aussi, à deux charmantes collègues et à un ami dont le support moral et l'aide m'ont sincèrement permis de rester motivée. Finalement, un merci tout spécial à mon grand-père et à sa grande générosité.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I TRADUIRE LA POÉSIE : UN PROJET D'ENVERGURE ?	8
1.1 Penser la poésie.....	8
1.2 Prose versus poésie	10
1.3 Spécificités de la poésie	13
1.4 Penser la traduction.....	14
1.5 Traduire la poésie.....	17
1.6 Auden et sa poésie	20
CHAPITRE II UN POÈME, HUIT TRADUCTIONS	26
2.1 Les particularités du poème d'Auden	27
2.2 Les traducteurs et leurs choix : huit versions du poème d'Auden.....	28
2.3 Le genre et la signification du poème d'Auden.....	45
2.3 Les personnages présents dans « The Three Companions ».....	47
2.4 La difficulté causée par les paronomases	51
2.5 Imagerie et symboles	55
2.6 Le sens de certains mots archaïques ou particuliers	57
CHAPITRE III LECTURE D'ENSEMBLE DES DIFFÉRENTES VERSIONS	62
3.1 Vue d'ensemble des huit versions de « The Three Companions »	63
3.2 Nos deux versions personnelles.....	76
CONCLUSION.....	81
ANNEXE LES HUIT TRADUCTIONS	86
BIBLIOGRAPHIE	90

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
2.1 Allitérations vers 1	30
2.2 Allitérations vers 2	31
2.3 Allitérations vers 3	33
2.4 Allitérations vers 4	34
2.5 Allitérations vers 5	35
2.6 Allitérations vers 6	37
2.7 Allitérations vers 8	38
2.8 Allitérations vers 9	39
2.9 Allitérations vers 10	40
2.10 Allitérations vers 11	42
2.11 Allitérations vers 12	43
2.12 Allitérations vers 14	44
2.13 Couple de personnages vers 1	48
2.14 Couple de personnages vers 5	49
2.15 Couple de personnages vers 9	50
2.16 Paronomase vers 3	52
2.17 Paronomases vers 7	53
2.18 Paronomases vers 11	54
2.19 Mots première strophe	57
2.20 Mots troisième strophe	59
2.21 Mots quatrième strophe	60

RÉSUMÉ

La traduction de la poésie impose de réfléchir à partir de nombreuses assises théoriques dont la linguistique, la poétique ainsi que la rhétorique pour ne nommer que celles-là. Peu importe le point de vue adopté, un constat ressort, le traducteur doit nécessairement choisir et c'est le questionnement et la comparaison de ces choix, à partir de différentes versions d'un même poème, qui sont au cœur du présent travail.

Tout d'abord, le poème dont il sera question est celui de W. H. Auden intitulé « The Three Companions ». Ce poème s'est aussi déjà intitulé « O Where are you Going », vers d'ouverture du poème qui n'est pas sans rappeler la balade folklorique ou la chanson à répondre. Afin de discuter de ce poème, plusieurs théories de la traduction ainsi que des réflexions théoriques sur la poésie et le langage seront abordées pour, ensuite, servir de base à l'analyse que nous faisons de ce poème en deuxième partie de travail.

Ensuite, grâce à une présentation regroupée faite par Annie Brisset dans la revue *TTR*, plusieurs traductions du poème d'Auden, le plus souvent accompagnées de commentaires, seront comparées à partir des différents choix faits par les traducteurs, choix qui concernent les symboles, la connotation, l'atmosphère générale du poème, les personnages, les allitérations, les rimes, les répétitions, le rythme, etc.

Finalement, en conclusion, une traduction personnelle viendra s'ajouter à celles déjà présentées et servira d'exploration des différentes assises théoriques.

Mots clés : Traduction, poésie, Auden, « The Three Companions », choix, langage.

INTRODUCTION

*Parler de traduction, c'est parler des œuvres,
de la vie, du destin et de la nature des œuvres;
de la manière dont elles éclairent nos vies;
c'est parler de la communication, de la transmission,
de la tradition;
c'est parler du rapport du Propre et de l'Étranger;
c'est parler de la langue maternelle,
natale, et des autres langues; [...]
c'est parler de l'écriture et de l'oralité;
c'est parler du mensonge et de la vérité, de la trahison et de la fidélité;
c'est parler du mimétique, du double, du leurre, de la secondarité;
c'est parler de la vie du sens et de la vie de la lettre;
c'est... être pris dans un enivrant tourbillon réflexif
où le mot « traduction » lui-même ne cesse de se métamorphoser¹.*

Antoine Berman

Les théories de la traduction sont nombreuses et, bien évidemment, elles se contredisent entre elles. S'intéresser à la traduction, comme le dit Antoine Berman, c'est être confronté à différentes possibilités et différentes « valeurs », différentes visions de la culture et de la transmission culturelle. En effet, force est de constater que le traducteur choisit sa posture et, souvent, cherche à la défendre. Pour étudier les manières dont les traducteurs littéraires abordent un texte et le traduisent, le cas de figure le plus pertinent est l'exercice de traduction d'un même original par de nombreux traducteurs, surtout s'ils sont également invités à commenter leur travail. C'est exactement cette configuration qu'on retrouve dans un numéro de la revue littéraire *TTR* de 1999² dans lequel plusieurs traducteurs présentent leurs traductions d'un poème de W. H. Auden.

¹ Antoine Berman, « Au début était le traducteur », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 14(2) (2001).

² Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) 1999 : 39-56.

La traduction, de plus en plus repensée comme pouvant être une création auctoriale, ne se justifie-t-elle pas précisément en tant que texte propre, voire en tant que « non-traduction », comme le veut Jacques Brault³? Brault propose d'ailleurs une poésie traductionnelle visant à dépayser la traduction, à créer un véritable original. À l'opposé, Michel van Schendel⁴ dit que le poème accompli résiste à la traduction parce qu'il est impossible de lui retrancher quoi que ce soit. Il est difficile, selon lui, de faire passer dans la langue d'arrivée tous les facteurs poétiques du poème original.

D'autres abondent dans le même sens en précisant que le poème ne doit pas être une traduction au sens d'explication puisque, en poésie, la forme est en même temps le sens; c'est ce qui fait la particularité de cet art. Meschonnic dit que « si on accepte que le poème soit remplacé par l'énoncé de ce qu'il dit seulement, à quoi il ne se réduit pas, c'est que les critères de la traduction littéraire sont alors plus lâches que ceux de la traduction technique-scientifique⁵ ». Ces critères sont nombreux et en quelque sorte « subjectifs »; c'est pourquoi les traducteurs tendent à élaborer leur propre posture en privilégiant, bien souvent, un seul aspect du texte (sonorité, sens, atmosphère, etc.). Berman prétend d'ailleurs que toute traduction suppose une responsabilisation de celui qui la produit. En effet, selon lui, une traduction est toujours individuelle même si elle est soumise à des normes, puisque tout sujet doit pouvoir répondre de ses choix.

La question des choix à faire mène à un autre débat, tout aussi connu, celui de la fidélité et de la trahison. Cependant, une traduction, surtout en poésie, n'est-elle

³ Jacques Brault, *Alain Grandbois*. Paris : Seghers. Coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 172. 1968. p. 204.

⁴ Michel Van Schendel, « La traduction de poème : un art, un paradoxe », *Spirale* (197), (2004) :13-14

⁵ Henri Meschonnic, « Poétique du traduire », *Pour la poétique II*, (Paris : Gallimard, 1973), p. 83.

pas forcément quelque peu infidèle? Antoine Berman, lui, prétend que si l'on demeure fidèle à la lettre, on est infidèle à l'esprit et réciproquement. Comment choisir alors? Nous débattons de cette question à partir des nombreuses difficultés de traduction identifiées et des postures adoptées par plusieurs traducteurs que nous avons retenus et qui seront présentés à l'instant.

Pour rendre un même poème, sept traducteurs ont offert des versions parfois similaires, parfois assez différentes de « The Three Companions » de W.H. Auden. Les différences d'approche peuvent éventuellement s'expliquer par leur champ d'expertise respectif. Tout d'abord, Annie Brisset, investigatrice de la « Présentation regroupée » est traductrice, réviseuse et interprète. Elle a créé un réseau de chaires UNESCO en traduction et communications interculturelles. Charlotte Melançon, elle, a traduit la poésie d'Emily Dickinson, mais est surtout auteure et poétesse. Quant à Christine Klein-Lataud, elle était professeure émérite de stylistique française et de traduction à l'Université York (Toronto, Canada) et ancienne vice-présidente de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada. Sa traduction la plus connue est *Un Oiseau dans la maison* de Margaret Laurence. Didier Coste est un écrivain, traducteur littéraire et universitaire franco-australien qui enseigne la littérature comparée. Vasco Graça Moura, décédé en 2014, était, lui, à la fois un écrivain, un traducteur et un homme politique portugais. Finalement, Serge Gavronsky est surtout professeur et poète. Tous ont donc participé au projet de Brisset qui, en théoricienne de la traductologie, s'est intéressée aux choix imposés par la poésie, choix qui seront teintés des différentes approches et postures adoptées par ces auteurs, poètes, traducteurs et ceux qui sont les trois en même temps. Nous nous intéresserons donc à ces choix à partir de différentes difficultés que présente le poème original.

Les difficultés rencontrées dans le poème de W. H. Auden sont tout de même assez généralisées en poésie. André Lefevere, dans son ouvrage *Translation*,

*Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*⁶ décrit les principales difficultés liées à la traduction de la poésie. Ces difficultés, rencontrées par notre corpus d'auteurs, seront analysées dans l'ordre suivant : l'allitération, le genre, le nom des personnages, les significations multiples d'un mot, les archaïsmes, les phrases interrogatives, la rime, le mètre et la syntaxe. Notre analyse comparative, ainsi construite, sera suivie de l'analyse des solutions privilégiées par les différents traducteurs.

Nombreux sont ceux qui prétendent qu'en poésie, il est question de « faire à nouveau » et non pas de refaire en fonction de l'original. L'hypothèse de la présente étude va dans le même sens en affirmant qu'en traduction poétique, il s'agit plutôt d'adapter le texte selon la compréhension qu'il inspire, plutôt que de le traduire pour l'exactitude du message. Comme le disait déjà Antoine Berman dans son ouvrage intitulé *John Donne*, il existe de nombreuses critiques de traductions, mais *critiques* au sens de *jugements*. Ainsi, dans les trois chapitres qui constituent ce projet de recherche, il sera question des théories existantes ainsi que de pratiques subjectives permettant de rendre compte des nombreuses possibilités qui se présentent à un traducteur qui, chaque fois, opère ses choix en fonction de convictions personnelles, qu'elles soient explicitées ou non.

Dans le premier chapitre, nous explorerons les particularités du langage poétique à travers l'approfondissement de diverses études théoriques. Une conception du texte poétique, très répandue aussi bien chez les praticiens que chez les théoriciens, prétend qu'il vise à produire un effet esthétique sur le récepteur. En fait, selon cette conception, la poésie se différencierait des autres genres par la présence

⁶ André Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, (London: Routledge, 1992).

« d'un supplément ornemental, étranger à la signification du texte⁷ ». Quand on pense à un poème, on pense à l'intensité, au rythme, aux images, bref, à un travail intense sur la langue qui, sans être absent de la prose narrative, joue un plus grand rôle en poésie. Tous ne s'entendent pas sur l'intraduisibilité de la poésie ou au contraire sur sa surtraduisibilité⁸, mais il semble y avoir consensus quant à la notion de choix. Effectivement, en prose comme dans le langage poétique, il faut choisir et c'est justement de là qu'émanent les difficultés, mais aussi les manifestations de créativité et d'inventivité.

Le deuxième chapitre portera sur les caractéristiques d'un poème d'Auden, qu'Annie Brisset qualifie de beau défi pour le partisan du littéralisme. À l'occasion d'un colloque intitulé « Poésie, cognition, traduction », organisé à l'Université d'Ottawa en 1998, Annie Brisset a réalisé un projet. Ce travail collectif consiste principalement en la publication de différentes traductions du poème « The Three Companions » de W. H. Auden⁹, accompagnées, dans certains cas, des commentaires de leur auteur. Ce poème apparaît pour la première fois à la fin du recueil *The Orators* en 1932. Auden semble lui vouer un attachement particulier puisque « The Three Companions » se retrouve dans plusieurs recueils sous l'appellation « Chants ». L'univers poétique de ce texte s'apparente à celui d'une chanson ou d'une danse à laquelle les lecteurs semblent appelés à se joindre. Le sous-titre du recueil où paraît le poème la première fois est *An English Study*. Il semble donc que le poème se veuille une réflexion sur le rôle politique des hommes par rapport à la guerre.

⁷ Annie Brisset, « Poésie : le sens en effet. Étude d'un translème », *Méta*, 29(3) (septembre 1984) : p. 259

⁸ La surtraduisabilité est le concept selon lequel un texte littéraire, un poème particulièrement, peut revêtir plusieurs sens et être traduit selon l'interprétation que l'on fait de ses divers sens.

⁹ Ces différentes traductions constituent le corpus présenté au chapitre 2.

Le poème est très « oral », on le lit presque comme on raconte une légende, mais ce qui est très particulier chez Auden, ce sont surtout les paires symétriques, reposant sur la paronomase (« reader »-« rider », « madden »-« midden », etc.), le vocabulaire, parfois archaïque, de même que les références culturelles qui s'imposent au traducteur. Brisset a choisi ce poème pour objet de son projet parce qu'il l'a plongée dans la sémiotique. Elle dit à ce sujet qu'« au-delà des frontières et du temps, l'indétermination sémantique du poème est ce qui le rend disponible pour tous ces investissements, sans qu'on puisse jamais lui attribuer d'interprétation particulière.¹⁰ » Elle a fait appel à divers auteurs et traducteurs afin de leur demander une version du poème. Les textes explicatifs¹¹ fournis par certains traducteurs, ainsi que les différentes approches qu'ils ont adoptées, constituent la richesse de ce corpus et c'est pourquoi ils font l'objet de notre travail. Les huit traductions retenues seront donc examinées de façon détaillée à partir de décisions concrètes prises par les traducteurs : conserver ou non la rime et la métrique originales, rendre ou pas les paronomases et les allitérations, faire un sonnet, raccourcir ou allonger le poème, etc.

Dans le troisième chapitre, deux traductions personnelles¹², ayant eu pour but d'alimenter la réflexion, viendront se joindre aux différentes versions commentées. Cette démarche fait écho aux propos de Paul Ricoeur, qui prétend que pour critiquer une traduction, puisqu'il est toujours possible de critiquer, il faut en proposer une autre « présumée, prétendue, meilleure ou différente. »¹³

La traductologie est un vaste domaine d'études. Les théories et pratiques sont nombreuses. C'est au cours du XVIII^e siècle que le premier essai théorique de

¹⁰ Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet », *TTR*, p.48.

¹¹ Melançon, « Notes sur une traduction » et Klein-Lataud, « Traduction de "The Three Companions" »

¹² La première d'entre elles a été effectuée avant les lectures théoriques et l'autre, une fois le projet de recherche complété.

¹³ Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, (Paris : Bayard, 2004), p.40

traduction en anglais, soit « *Essay on the Principles of Translation* » (1791) d'Alexander Fraser Tytler (accusé de plagiat par George Campbell), voit le jour. L'auteur y énonce trois principes : la traduction devrait reproduire au complet l'idée de l'original, le style de la traduction devrait s'approcher de celui de l'original et la traduction devrait reproduire toute l'aisance de l'original¹⁴. Cela dit, lorsqu'il est question de traduction de la poésie, plusieurs auteurs (et traducteurs) sont d'avis que le texte poétique est un texte surcodé, surcodage qui entraîne sa surtraduisibilité. Autrement dit, le texte poétique ne peut être restitué comme totalité signifiante que par la « somme de ses traductions significativement différentes ».¹⁵ C'est à partir de cette conception qu'est née l'idée d'analyser et de comparer, dans le cadre de la présente recherche, plusieurs versions d'un même poème.

Enfin, souvent, en traduction, on tente de « changer » le texte, de « l'adapter » au contexte d'arrivée. On continue alors de faire référence à l'original, mais sans le « copier ». La lecture personnelle d'une œuvre, son interprétation subjective, devient sa traduction première, traduction qui deviendra alors adaptation à différents degrés puisqu'il n'y a pas de littéralité parfaite. Très différentes entre elles, les traductions du poème d'Auden permettraient d'illustrer une vaste gamme de réponses à cette grande « question » que constitue le texte original.

¹⁴ Robert Larose, *Théories contemporaines de la traduction* (2^e éd.), Québec : Presses de l'Université du Québec, 1989, p. 8-9.

¹⁵ Robert Larose, « Translatives », *Changes 14*, (Paris : Seuil, 1973), p.8, dans Brisset, A. (1984).

CHAPITRE I

TRADUIRE LA POÉSIE : UN PROJET D'ENVERGURE ?

*Le poème se nourrit du langage vivant d'une communauté,
de ses mythes, de ses rêves et de ses passions, c'est-à-dire
de ses tendances les plus fortes et les plus secrètes.*

(Octavio Paz, *L'Arc et la lyre*
Trad. Roger Munier)

La poésie est bien un langage, et son pouvoir réside dans son intensité. À l'instar de Mallarmé, comme le rapporte Jean Cohen, beaucoup le définissent comme un langage affectif. En ce sens, le poème est inépuisable parce que son sens est événementiel¹⁶, c'est-à-dire que chaque relecture permet de vivre ou de re-vivre un éprouvé nouveau. Cette conception du « senti », qui distingue la parole poétique de la parole quotidienne, en fait la spécificité, spécificité qui sera examinée en profondeur au fil du présent chapitre.

1.1 Penser la poésie

Un poète, pour Jean Cohen, c'est un écrivain qui n'a pas remplacé les sensations par des abstractions ; c'est quelqu'un qui « compose [d]es alliances de mots qui paraissent étranges à ceux [...] qui ne voient plus dans les mots que des concepts. »¹⁷ Comme de nombreux théoriciens, dont Roger Caillois et David

¹⁶ Jean Cohen, *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris : Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1979, p. 176.

¹⁷ *Ibid.* p. 163.

Fontaine, Cohen affirme ainsi que le poème suscite un *éprouvé*, ou une image affective, que la prose n'engendre pas. Le poème ferait donc vivre au lecteur une expérience particulière. On pourrait parler d'une « théorie affective », celle que préconisait Mallarmé, pour qui les vers étaient des intentions, des sensations.¹⁸ La poéticité du langage est donc, selon cette perspective largement répandue, le produit de son sens, c'est-à-dire l'effet qu'elle cherche à produire. Cet effet concerne « l'apparence du sens » qui est contenue dans la forme que l'on donne à un texte.¹⁹

Or, un des critères du sens, c'est la traductibilité. C'est là où les théoriciens divergent d'opinion puisque certains diront que la poésie est intraduisible et d'autres qu'elle est *surtraduisible*, c'est-à-dire qu'elle est susceptible d'engendrer de multiples traductions. Si, en ce qui concerne la prose, les traductions tendent à se ressembler davantage, une réflexion de Saussure, rapportée par Georges Mounin, témoigne d'une des difficultés liées au sens quand il dit que « si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d'avance, ils auraient chacun, d'une langue à l'autre, des correspondants exacts pour le sens : or, il n'en est pas ainsi. »²⁰ Mounin adopte donc la définition behavioriste du sens puisqu'il s'inspire de Bloomfield pour mentionner que le sens d'un énoncé linguistique est « la situation dans laquelle le locuteur émet cet énoncé, ainsi que le comportement-réponse que cet énoncé tire de l'auditeur. »²¹ Le sens est donc, en prose comme en poésie, influencé par les individus, lecteurs ou auditeurs, qui ont une façon personnelle, intérieure, d'interpréter et de voir le monde.

¹⁸ *Ibid.* p. 163.

¹⁹ *Ibid.* p. 138.

²⁰ Saussure cité dans Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 21.

²¹ Bloomfield, *Language*, p.139 cité dans Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 27.

Par ailleurs, Annie Brisset²² prétend qu'il est erroné de penser que l'unique fonction du texte poétique serait de produire un effet esthétique sur le lecteur. En effet, le texte fonctionne, selon elle, d'après un système de modélisation secondaire, ce qui veut dire que la structure « de base » reçoit une ou des structures complémentaires qui peuvent être idéologiques, éthiques ou artistiques. La surtraduisibilité du texte, toujours selon Brisset, résulte donc du fait qu'en tant que système modélisant secondaire, il est surcodé. Si l'on suit le raisonnement de Brisset, le texte poétique ne peut voir sa signification globale restituée que par l'ensemble de ses traductions possibles et différentes. En bref, si l'expérience et les images poétiques suscitent beaucoup de questionnements, c'est entre autres parce que les définitions de ce que sont la poésie et la non-poésie varient. L'une des manières de définir la poésie consiste ainsi à l'opposer à la prose. Tentons donc de comparer la prose et la poésie à partir de ce qu'elles ont de fondamentalement différent, tout en reconnaissant qu'il s'agit parfois d'une question de degré et non d'une opposition absolue.

1.2 Prose versus poésie

La prose, à l'instar de la poésie, fait partie de la littérature, qui est définie par Jakobson comme étant l'art du langage. De cet art résulte la production d'œuvres qui forment chaque fois un univers cohérent et structuré²³. D'après Jakobson, le langage s'organise en six fonctions principales. La première fonction est la fonction référentielle et elle concerne le contexte ou la visée du référent. La deuxième fonction, qui est la fonction émotive, concerne l'attitude du destinataire à l'égard de

²² Annie Brisset, « Poésie : le sens en effet. Étude d'un translème ». *Méta*, 29(3).1984, 259-266

²³ David Fontaine, *La poétique : Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, coll. « Collection 128. Lettres », Paris, F. Nathan, 1993, 128 p.

son message. La fonction appelée conative se veut être l'effort fourni pour interpeler le destinataire. La fonction phatique concerne les messages servant à établir et confirmer le contact. Ensuite, il y a la fonction métalinguistique voulant que le message soit centré sur le langage et, finalement, la fonction poétique qui, elle, est caractérisée par la visée affective du message. Cette définition de la dernière fonction se rapproche beaucoup de celle de la poésie selon Valéry puisqu'il lui apparaît que la poétique « a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. »²⁴ Le substantif « poétique » s'est transformé au cours des siècles, mais la plupart des définitions se rejoignent sur la finalité avant tout artistique de la production langagière poétique. Fontaine résume de la façon suivante les différentes définitions du mot : « l'ensemble caractéristique des "choix", conscients ou non, que fait un écrivain (et pas seulement un poète) dans l'ordre de la composition, des genres, du style ou des thèmes²⁵ ».

Bien qu'elles concernent également les autres genres littéraires, les réflexions sur la poétique mettent donc l'accent sur le caractère particulièrement polysémique de la poésie²⁶. Fontaine prétend d'ailleurs que « la poésie tendrait à former un langage différent, chargé de plus de sens, à partir du langage courant considéré comme simple instrument de communication.²⁷ » Certains, comme Bachelard et Valéry, voient dans la poésie une combinaison d'images, de mots et de sons, « un état émotif particulier, à la fois productif et réceptif, et d'autre part un art, une étrange industrie, dont l'objet est de reconstituer cette émotion que désigne le premier sens du mot, et cela au moyen des artifices du langage.²⁸ » Nul doute donc que la poésie renferme une

²⁴ Paul Valéry, « L'enseignement de la Poétique au Collège de France », dans *Œuvres*, (Paris : Gallimard, 1957) « La Pléiade », t. I, p. 1441, dans Fontaine, (1993), p. 8.

²⁵ David Fontaine, *La poétique*, p. 9.

²⁶ Nous verrons justement, dans une rubrique ultérieure, les problèmes de traduction liés à l'ambiguïté des messages causée par la multiplication des significations possibles.

²⁷ *Op. cit.*, p. 76.

²⁸ Paul Valéry, « Propos sur la poésie », *Variété. Op.cit.* p.1362, dans David Fontaine, *La poétique*, p. 75.

spécificité stylistique, une connotation affective qui émerge d'un travail particulier de l'imagination.

Certes, les grands romanciers, pour ne mentionner que ceux-là, travaillent aussi la matière langagière (rythme, images, polysémie) et font appel aux émotions et à l'inspiration. Cela dit, la prose n'est pas la poésie. Selon Berman,

la prose est aussi pour nous ce qui est hors de la littérature, ce en quoi et avec quoi nous parlons, sentons et pensons au quotidien et dans la multiplicité de nos échanges, même si de ce parler et de ce penser, de ce multiple échanger et communiquer n'est pas non plus absent le poétique. [...] On peut avancer qu'il existe dans chaque tradition langagière une prose élémentaire ou fondamentale.²⁹

La prose serait donc plus « fonctionnelle » et la poésie plus « spirituelle ». On pourrait aussi dire que la poésie « dit » et que la prose « dit quelque chose ». Roger Caillois, lui, est d'avis que la poésie, si elle est soumise à des règles d'écriture qui lui sont propres telles que la métrique, le rythme et le rappel périodique des sons, doit aussi obéir aux contraintes de la prose. Ces contraintes, ou qualités, que nécessite la prose comprennent « [la] nudité, [la] précision, [la] clarté et [elles] tendent toutes à faire qu'il n'existe pas d'écart entre la pensée et le langage.³⁰ » Une analogie de Valéry semble tout à fait à propos pour conclure sur les différences entre la prose et la poésie. En fait, il compare le langage commun et la poésie avec la marche et la danse. Il dit qu'on marche indubitablement vers un but, un lieu, qu'on connaisse le chemin à suivre ou pas. Lorsqu'on danse, en revanche, on ne va nulle part; les mouvements trouvent leur signification en eux-mêmes.³¹

²⁹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, (Paris : Gallimard, 1995), p. 200.

³⁰ Roger Caillois, *Les impostures de la poésie*, coll. « Métamorphoses », (Paris : Gallimard, 1962[c1945]), p. 32.

³¹ David Fontaine, *La poétique*, 1993.

1.3 Spécificités de la poésie

Une conception fort répandue de la poésie repose sur l'idée de la sublimation du langage, sur le « beau ». En effet, le caractère esthétique des œuvres poétiques semble les différencier des autres types d'œuvres et est directement lié aux différents débats sur la dichotomie entre fond et forme. Le terme d'esthétique désigne d'emblée, selon Fontaine, « la perception sensible du beau [...], la nature de l'art et ses diverses formes ».³² Pour Caillois, c'est « l'invention d'un langage ferme et comme éternel ». Il prétend que c'est un langage difficile puisqu'il « s'agit de dire ce que tout le monde éprouve, mais d'une façon dont personne ne l'ait encore fait et qui, en même temps, parle avec éloquence au cœur de chacun ».³³

Évidemment, l'éloquence fait appel à la notion de « sens », concept pour lequel les définitions sont nombreuses. Les auteurs se partagent toutefois deux principales définitions du sens : « le sens comme relation signe-chose, ou comme relation : signe-signe ».³⁴ Jean Cohen est d'avis que la poésie s'oppose à la non-poésie non pas parce qu'elle a un autre sens, mais plutôt parce que son sens est autre ; le sens des mots pourraient effectivement différer non pas tant à cause du contenu, mais à cause de la forme, ce qui rappelle un débat précédemment évoqué. D'autres caractéristiques poétiques sont aussi liées plus ou moins étroitement au sens : la clarté (même sens ne veut pas dire même clarté) et l'intensité (effet esthétique et émotif). L'intensité d'un texte se mesure en fonction de l'éprouvé, déjà évoqué, qui est le volet psychologique des œuvres, ce qu'elles réveillent chez le destinataire. Enfin, est aussi présent le rythme, que Meschonnic définit comme l'intensité métaphorique servant à définir tout texte, comme une prosodie mystérieuse, les images ou les figures ainsi que le son (l'aspect mélodieux du texte). Pour Meschonnic, la parole

³² *Ibid.* p.29.

³³ Roger Caillois, *Les impostures de la poésie*, coll. « Métamorphoses », (Paris : Gallimard, 1962[c1945]), p. 37.

³⁴ *Op. cit.* p. 130.

poétique « n'est pas qu'une parure jetée sur les mots ordinaires³⁵ », elle réinvente les mots eux-mêmes. La disposition des vers (phrases), l'organisation interne, la syntaxe et le rythme sont autant d'éléments qui influent sur la spécificité du langage poétique, et ce sont ces mêmes caractéristiques qui imposent de faire des choix quand vient le temps d'effectuer le travail de traduction. Évidemment, de toutes ces idées ressortent des caractéristiques de la poésie, telles que la forme (fixe ou non), la métrique, le rappel périodique de sons, la musicalité (que Roger Caillois nomme l'« harmonie dont les sons paraissent se suffirent à eux-mêmes³⁶») de même que les figures de style, qui sont d'une importance capitale dans le travail de traduction.

1.4 Penser la traduction

Bon nombre des théoriciens qui se positionnent sur ce qu'est la traduction, ou sur ce qu'elle devrait être, sont aussi des praticiens. Pour Walter Benjamin, la première dichotomie qui s'installe quand il est question de traduire, c'est l'opposition entre original et traduction. Selon lui, la traduction est une forme (une version) de l'original et non pas une copie exacte. Pour que la traduction survive, elle doit représenter une modification de l'original tout en restant fidèle à son sens. Dans la traduction, il doit y avoir mariage entre langue maternelle et langue traductrice; « [...] littérarité et liberté doivent s'unir dans la traduction sous forme de version interlinéaire.³⁷ » À l'instar de Benjamin, l'écrivain Milan Kundera prétend qu'une bonne traduction, c'est une traduction qui tient compte de l'esthétique globale de l'œuvre originale. Il ne s'agit donc pas de tout « enrichir » ou de tout « expliquer », mais plutôt de comprendre et d'être créatif tout en étant fidèle.³⁸ Jacques Brault, dans « Sur la traduction de la poésie », cite d'ailleurs les propos intéressants d'Octavio

³⁵ Henri Meschonnic, (1970). *Pour la poétique*, Paris : Gallimard, coll. «Le Chemin», 1970, p. 68.

³⁶ Roger Caillois, *Les impostures de la poésie*, p. 33

³⁷ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Oeuvres I*, trad. De l'Allemand par Maurice de Gandillac, (Paris : Gallimard, 2000), p. 261.

³⁸ Milan Kundera, « Une phrase ». 1993. *Les testaments trahis*. Coll. « Folio », Paris: Gallimard, 333 p

Paz, qui mentionne « qu'en écrivant, le poète ne sait pas comment sera son poème; en traduisant, le traducteur sait que son poème devra reproduire le poème qu'il a sous les yeux³⁹ ». Le traducteur doit donc « suivre » le poème et le rendre sans le déformer.

Parmi les concepts les plus débattus en traduction, on retrouve justement ce concept de la fidélité. Les traducteurs doivent-ils être fidèles au sens ou à la lettre ? N'y a-t-il pas une part d'intraduisible dans les œuvres ? Ortega y Gasset appelle cela l'implicite, l'indicible source⁴⁰. Plusieurs théoriciens s'entendent pour affirmer qu'il doit y avoir un équilibre entre littérarité et liberté. Isabelle Berman dit que la liberté du traducteur a deux significations. La première suppose de revendiquer une part de liberté afin de ne pas être esclave du travail de traduction (il faut, en effet, respecter l'âme d'un texte, mais cela suppose d'accepter qu'il y a des choix à faire et que ces choix comportent une certaine part de subjectivité, de liberté) et la deuxième, de respecter une œuvre afin de conserver « les zones noires, inaccessibles, d'une culture.⁴¹ » Par cette idée, elle rejoint celle d'Ortega y Gasset voulant que chaque peuple taise certaines choses pour pouvoir en dire d'autres. Cela relève du système de pensée et d'une volonté, délibérée ou non, de passer certaines choses sous silence.

La liberté émane aussi du fait que lire, c'est en quelque sorte déjà traduire. Une œuvre devient la possession du lecteur puisque celui-ci occupe une place dans le texte lors de la lecture qu'il en fait. Telle est la conception de Louis Jolicoeur, conception à laquelle il ajoute que

[le] traducteur doit plutôt comprendre que le texte à traduire lui appartient (à titre de lecteur), mais qu'il exprime un auteur autre

³⁹ Jacques Brault, *Alain Grandbois*. Paris : Seghers. Coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 172. 1968. p. 204.

⁴⁰ Ortega y Gasset, *Misère et splendeur de la traduction*, Les Belles Lettres, Paris, p. 43.

⁴¹ Isabelle Berman. (1981). *Avant-propos aux Sept fous de Roberto Arlt*, Paris : Belfond, p. 11-12, dans Berman., Antoine Berman. *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

avec lequel il ne peut se confondre; et que la cohérence du texte traduit appartient à ce texte traduit, mais reproduit une cohérence autre⁴².

Le texte laisse donc une certaine place au lecteur afin qu'il puisse interagir avec son auteur et c'est ce qui donne lieu à la possibilité de la traduction, la différence entre un lecteur « ordinaire » et un traducteur étant que celui-ci doit, après avoir lu le texte, rédiger une traduction qui est, avant toute chose, le produit de sa lecture.

À cette possibilité de traduire est lié un dilemme très connu et auquel nous sommes ramenés sans cesse, celui qui concerne la fidélité et la trahison. Ricoeur, dans son ouvrage intitulé *Sur la traduction*, évoque le paradoxe central : « la traduction [est] impossible en toute rigueur théorique, or elle est de tout temps pratiquée⁴³ ». Les traducteurs doivent donc renoncer à l'idée d'une traduction parfaite et plutôt miser sur l'équivalence dans la passation du message. En effet, l'original ne peut être doublé d'un original; le deuxième texte se doit plutôt d'être *comparable*. En poésie, il faut donc accepter d'être dépaysé, « procéd[er] à un certain sauvetage et [consentir] à la perte⁴⁴ ». Antoine Berman, quant à lui, s'est interrogé (nous le verrons plus à fond dans un chapitre ultérieur) sur la visée éthique de la traduction, visée qu'il qualifie de « pervertie » par des jeux de transformations hypertextuelles⁴⁵. Selon lui, le texte doit être une « épreuve de l'étranger », c'est-à-dire une expérience de l'altérité, de l'autre culture et de l'autre langue dans la langue même, mais, trop souvent, différentes transformations déformantes, que nous verrons à l'instant, l'en empêchent. Il s'agirait plutôt de construire des comparables, comme le suggère Ricoeur. Dans tous les cas, pour construire des comparables, tout traducteur doit

⁴² Jolicoeur, L. (1995). *La sirène et le pendule. Attirance et esthétique en traduction littéraire*, Québec : L'instant même, p. 16.

⁴³ Paul Ricoeur. *Sur la traduction*, Paris : Bayard, 2004, 4^e de couverture

⁴⁴ *Ibid.* p. 8.

⁴⁵ On entend par là une tendance à vouloir adapter le texte, à le changer pour qu'il corresponde mieux à sa culture d'arrivée.

effectuer des choix concrets. Les choix, imposés par l'acte de traduire, et souvent plus déchirants quand il s'agit de la poésie, supposent aussi de se buter à de nombreuses difficultés.

1.5 Traduire la poésie

Souvent, lors de la traduction, on tente de « changer » le texte, de « l'adapter » au contexte d'arrivée, mais en faisant cela, on ne rencontre pas « l'Autre », cet étranger dans le texte selon les propos d'Antoine Berman. En traduction, qu'il s'agisse de la poésie ou de la prose, la notion d'altérité revient chez plusieurs auteurs. Certaines des théories dites prescriptives ou « classiques » font justement partie des théories « construites à partir des remarques d'un traducteur-auteur qui se pose en exemple et dont la traduction illustre les propos qu'il énonce ⁴⁶ »; ces traducteurs prônent souvent l'élégance ou l'adaptation à la langue d'arrivée. S'opposant à cette pratique, Antoine Berman prétend qu'il vaut mieux s'armer contre les automatismes ethnocentriques, ceux qui conduisent à ajuster le texte étranger, de l'assimiler à la culture d'arrivée. Meschonnic le rejoint sur ce sujet et ajoute que, bien souvent, parler de traduction incite les théoriciens à relancer le débat sur la traduction littérale. Pourtant, selon lui, traduire fidèlement l'étrangeté de l'Autre implique de traduire non pas littéralement, mais plutôt littérairement (exemple : en tenant compte de l'oralité et de l'historicité d'un poème). Meschonnic remarque, à l'instar de Berman, deux grandes tendances déformantes en traduction poétique, l'ennoblissement et l'allongement.

Ennobler le texte, signifie, selon Berman, s'adonner à un exercice de style, « produire des phrases élégantes » tandis que l'allongement « est en outre un

⁴⁶ Inès Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin. 1999, p. 19.

étirement, un relâchement, qui porte atteinte à l'écoulement rythmique de l'œuvre⁴⁷». Berman répertorie plusieurs autres tendances déformantes; elles concernent autant la poésie que la prose et elles portent atteinte à la polysémie des œuvres. Mentionnons la rationalisation (refaire de manière plus logique l'ordre des idées), la clarification (explicitation de l'œuvre), l'appauvrissement qualitatif et quantitatif (remplacement de termes ou déperdition lexicale), la destruction des rythmes (exemple, changer la ponctuation arbitrairement), la destruction des réseaux signifiants (changer l'enchaînement des « mots-obsessions ») et des systématismes (varier les phrases), des réseaux vernaculaires (oralité et parlers régionaux) et des locutions ou idiotismes ainsi que l'effacement des superpositions de langues (sociolectes et idiolectes). De plus, selon Berman, les langues « cultivées » sont les seules qui traduisent, mais aussi les seules qui censurent, ce qui déforme, là encore, le texte⁴⁸. Enfin, toujours selon Berman, la vraie traduction « est celle qui est acceptable, celle qui "transmet" et "intègre" l'œuvre étrangère au polysystème récepteur.⁴⁹»

En somme, toute traduction nécessite de réfléchir sur le fond et la forme (la lettre au profit du sens ou inversement), sur le deuil (ou ce que Ricoeur appelle le consentement à la perte), sur la polysémie (la clarté, les interprétations possibles et le surcodage que mentionne Brisset) ainsi que sur les dangers des transformations déformantes du texte. Le travail du traducteur n'est donc pas simple et son ambivalence est d'autant plus compréhensible. Émile Delavenay dit à ce propos que

[l]a tâche du traducteur se complique et s'affine au fur et à mesure que le texte traduit s'éloigne de la claire description ou de la narration, que le vocabulaire devient plus connotatif et moins dénotatif, que les éléments extra-linguistiques, tels les éléments de situation dans le dialogue romanesque ou théâtral, l'emportent sur ces éléments strictement linguistiques

⁴⁷ Antoine Berman. (1985), *Op. cit.* p. 73.

⁴⁸ Antoine Berman, *op. cit.*

⁴⁹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 58.

recherchés dans la phrase par les programmeurs de traduction automatique.⁵⁰

Cette distinction entre traduction technique et romanesque s'applique à plus forte raison à la poésie. En effet, afin de comprendre le degré de complexité de la traduction, on peut penser à la traduction automatique qui, à l'instar du traducteur, fait des choix (grammaticaux, lexicaux et sémantiques), mais qui se révèlent souvent peu heureux. Seul un spécialiste de la langue originale qui possède aussi une très bonne connaissance de la langue d'arrivée peut efficacement analyser tous les éléments linguistiques constitutifs du sens et choisir parmi le nombre élevé de mots à sens multiples, difficulté première à laquelle s'ajoutent toutes les autres complexités du langage poétique. C'est ce que les différents traducteurs ont tenté de faire avec la version originale du poème anglais dont il est question.

Les options pour traduire un poème donné vont donc de la non-traduction au sens courant, c'est-à-dire à l'abandon du projet traductionnel, à ce que Jacques Brault appelle, dans un tout autre sens, la non-traduction, soit la volonté de faire, à partir d'un original, un autre poème qui, tout en y renvoyant, peut revêtir une forme très différente⁵¹. Entre les deux, se situent toutes les possibilités liées à ce que Brisset appelle la surtraduisibilité du texte poétique et toutes les démarches que peut effectuer un traducteur devant un poème : recherche historique et culturelle, réflexion sur une métrique particulière, décodage, analyse préalable du poème à traduire, choix d'une métrique dans la langue d'arrivée, décision de préserver soit la forme, soit le sens lorsque les deux ne peuvent se fusionner dans la langue d'arrivée. Voilà quelques-unes des étapes dont le poème traduit porte inévitablement les marques. Le travail que nous nous proposons consiste justement à faire dialoguer entre elles huit

⁵⁰ Emile Delavenay, *La machine à traduire*, coll. Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, 128 p.

⁵¹ Nous verrons que l'un des traducteurs d'Auden a retenu cette option.

traductions du même poème d'Auden. Voyons donc qui était l'auteur et comment le poème se situe dans son œuvre.

1.6 Auden et sa poésie

Wystan Hugh Auden pratique de multiples genres, de la poésie au théâtre, en passant par l'opéra et l'essai critique. Il naît en Angleterre en 1907. Son enfance est marquée par la religion anglicane et la science (son père est médecin), qui deviennent des thèmes récurrents de sa poésie. Adolescent, il se lie d'amitié avec des intellectuels « politiquement engagés à gauche⁵² » et c'est ainsi que naît le groupe d'Oxford. Dès lors, les œuvres d'Auden susciteront toujours la controverse.

Ses premiers recueils de poésie, *Poèmes*⁵³ (1930) et *Les Orateurs*⁵⁴ (1932) ainsi que sa pièce *La Danse de la mort*⁵⁵ (1933), le font connaître. Ces écrits traitent de l'effondrement des valeurs bourgeoises de la société anglaise. À la fois ironiques et empreints de familiarité, ses poèmes sont tirés de situations quotidiennes.

En 1935, il épouse Erika Mann, fille de Thomas Mann, et la fait ainsi échapper à l'Allemagne nazie. Cependant, son véritable amour, à qui un de ses poèmes, « Funeral Blues », est dédié, se nomme Chester Kallman. En 1937, il prend part à la guerre civile espagnole en tant qu'ambulancier et reçoit la médaille du roi pour sa poésie. La même année, ses voyages en Islande et en Chine en compagnie de ses camarades donnent naissance à deux ouvrages qu'ils ont écrits ensemble, *Lettres d'Islande*⁵⁶ (1937) et *Journey to a War* (1939).

⁵² Arguedas, Pascale. *Wystan Hugh Auden*. Récupéré le 8 août 2010 de http://pagesperso-orange.fr/calounet/biographies/auden_biographie.htm

⁵³ *Poems*

⁵⁴ *The Orators*

⁵⁵ *The Dance of Death*

⁵⁶ *Letters from Iceland*

Les années quarante sont marquantes pour Auden : il se convertit au catholicisme, obtient la nationalité américaine et publie deux ouvrages, *Double Man* (1941) et *Pour l'instant*⁵⁷ (1944). On dit de l'Auden anglais qu'il était marxiste et freudien et de l'Auden américain qu'il est religieux et fataliste. Enfin, il enseignera la poésie à Oxford et donnera de nombreuses conférences réunies par la suite sous le titre *Knowing, Judging and Writing*, avant de disparaître en 1973.⁵⁸

La poésie d'Auden est issue d'un sens aigu de l'analyse psychologique et d'un extraordinaire talent lyrique. Auden affectionnait le poème court, inspiré du haïku. Sa poésie est dotée d'une puissante ironie et l'auteur n'a pas peur de traiter avec légèreté de thèmes graves comme la violence, la tyrannie et la mort. Il disait d'ailleurs que « the wish of a budding poet is to 'hang around words' and play with them [...] Other professions may give such opportunities; only poetry starts by putting words into odd shapes.⁵⁹ »

Le poème « The Three Companions », qui fait l'objet de notre analyse, appartient au genre de la ballade du folklore anglais, forme qui ressemble un peu à la chanson à répondre⁶⁰. On peut donc déjà constater qu'une première particularité de ce poème réside dans la part d'oralité qu'il renferme. Il fait partie d'un recueil intitulé *The Orators*. Cependant, Auden a intégré ce poème à plusieurs reprises dans nombre de ses recueils si bien que, comme le mentionne Christine Klein-Lataud, on peut dire qu'il est un poème « autonome ». Autrement dit, il porte en lui une singularité qui n'est pas seulement rattachée à un recueil thématique. Voici le poème en question :

⁵⁷ *For the Time Being*

⁵⁸ Pascale Arguedas, *op. cit.*

⁵⁹ Spears, M. K. (1964). *Auden*, Englewood Cliffs, coll. « Twentieth century views », p. 115.

⁶⁰ Brisset, A. (1984). *Op. cit.*

The Three Companions⁶¹

« O where are you going? » said reader to rider,
 « That valley is fatal when furnaces burn,
 Yonder's the midden whose odours will madden,
 That gap is the grave where the tall return. »

« O do you imagine, » said fearer to farer,
 « That dusk will delay on your path to the pass,
 Your diligent looking discover the lacking
 Your footsteps feel from granite to grass? »

« O what was that bird, » said horror to hearer,
 « Did you see that shape in the twisted trees?
 Behind you swiftly the figure comes softly,
 The spot on your skin is a shocking disease. »

« Out of this house » - said rider to reader,
 « Yours never will » - said farer to fearer,
 They're looking for you » - said hearer to horror
 As he left them there, as he left them there.

Selection by the Author
 (1950 [1932])

Charlotte Melançon, Christine Klein-Lataud et Annie Brisset, en plus de commenter leur traduction respective, ont aussi offert, dans la présentation regroupée de Brisset, leur interprétation du poème. La première dit avoir d'abord été laissée perplexe par sa lecture de « The Three Companions » parce qu'elle n'arrivait pas à en déterminer le genre précis. Comme le poème « accroche l'œil » dès la première lecture, mentionne Melançon, elle a senti le besoin de lire *The Orators* pour déterminer où se situe le poème par rapport à l'ensemble du recueil. Visuellement, elle remarque d'abord les césures et les paires de noms (propres et communs à la fois). L'organisation textuelle est singulière, pour Melançon, en outre parce que ces

⁶¹ Annie Brisset, lorsqu'elle s'y intéresse pour la première fois, le retrouve à la fin du recueil *The Orators* et mentionne qu'il n'avait alors pas de titre et était présenté comme « Épilogue » (Brisset mentionne aussi que c'est le titre que Charlotte Melançon a conservé pour sa traduction).

paires sont groupées par deux en « compagnons ». Elle dit aussi avoir remarqué la technique oratoire d'Auden voulant que la disposition du poème suppose l'usage de la parole.

Christine Klein-Lataud déclare, quant à elle, avoir accepté avec enthousiasme de participer au projet de Brisset, mais s'être inquiétée en recevant le poème « *The Three Companions* », dont le mystère lui a semblé opaque. Ce qui la frappe d'abord, c'est son côté sombre, le paysage qu'elle qualifie de « mortifère » et qui, selon elle, évoque les ballades germaniques. L'oiseau dans l'arbre et les taches sur la peau lui rappellent l'horreur, comme chez Poe. Cela a déterminé le ton qu'elle a adopté pour sa traduction. Tout comme Charlotte Melançon l'a fait, elle a aussi lu le recueil *The Orators*, dans lequel le poème apparaît en guise de conclusion. Klein-Lataud mentionne que cette étape ne lui a pas été d'une grande aide puisqu'elle conclut que le poème, republié dans tous les recueils d'Auden, l'isole et lui donne une valeur autonome, donc qu'elle n'a pas trouvé de lien évident avec l'ensemble de l'œuvre.

Pour ce qui est d'Annie Brisset, investigatrice du projet, elle est marquée avant tout par sa méconnaissance du mot « midden » ; c'est même ce qui a mis Auden sur sa route. Elle a senti le besoin de fouiller dans la sémiotique et cette curiosité éveillée chez elle a donné suite à son exercice, celui de contacter des traducteurs et de s'adonner elle-même à la traduction du poème « *The Three Companions* ». Ce sont aussi la forme (la structure en écho mentionne Brisset) et « les figures inquiétantes » qui attirent son attention. Brisset dit que l'univers inquiétant de ce poème semble inviter le lecteur « dans une danse macabre ». Bref, elle a voulu s'aventurer dans ce mystère qu'elle qualifie de médiéval.

Maintenant qu'un horizon théorique a été tracé et le poème présenté, il sera question, dans ce qui suit, de « s'essayer » à la comparaison de traductions faites de ce poème d'Auden. Pour ce faire, nous avons choisi de faire une comparaison en

fonction de quelques propositions méthodologiques avancées par Inès Oseki-Dépré dans son ouvrage *Théories et pratiques de la traduction littéraire*.

Ce que Oséki-Dépré propose est un commentaire comparé de quelques versions d'un poème permettant de dégager « ce qui appartient aux canons d'une époque⁶² » ainsi que les apports du traducteur. Mentionnons que prendre en compte ce qui découle d'une période historique constitue une analyse en diachronie et qu'ici, pour les besoins d'une analyse succincte, il sera plutôt question d'une comparaison en synchronie. Ensuite, elle suggère de dégager les éléments qualifiés par Gilles Gaston Granger (cité dans Oséki-Dépré, 1985) d'*a priori* (règles du genre, code préétablis, horizon d'attente) et d'éléments *a posteriori* (usage personnel de la langue, projet du traducteur, rupture de la tradition versus annexion au patrimoine). Le commentaire, lui, doit tenir compte de l'environnement du traducteur (horizon d'attente) ainsi que de sa position (innovatrice ou conservatrice). S'ajoutent à cela les questions que l'on doit se poser à la lecture de la traduction, soit : – Le texte présente-t-il des passages esthétiquement satisfaisants? – Est-il cohérent? – Le texte offre-t-il des obstacles à la lecture dus à des nœuds sémantiques disparates, à une syntaxe étrange, ou semble-t-il soutenu? Ajoutons que pour Berman, une traduction autonome est une traduction qui peut être « retraduite », une traduction qui a maintenu la richesse polysémique de l'original.

Berman, dans un de ses ouvrages influents, définit deux méthodes distinctes, influencées par des contextes et des finalités variés. Selon lui, l'une des lacunes principales des études sur la traduction est « qu'elles opèrent, la plupart du temps, au niveau micrologique ponctuel. »⁶³ Ce type d'analyse débouche donc habituellement sur un simple constat des différences. Si un petit nombre de personnes effectue des

⁶²Inès Oséki-Dépré, *op. cit.* p. 130.

⁶³ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 44.

analyses spécialisées (analyses globales menant à la reconstitution des traits fondamentaux d'une traduction), la lacune à contrer est l'absence de méthodologie. Berman fait notamment référence aux analyses engagées d'Henri Meschonnic, qui proposent une forme d'analyse, une méthodologie forte. Berman vante le fait que Meschonnic ne perd pas son temps à analyser les causes de la défectuosité des traductions qu'il dénonce. Il retraduit plutôt des traductions « fautives » en insistant sur ce qui aurait pu être fait sans difficulté, afin de respecter la signifiante de l'original. Berman énonce aussi un fait important à propos de la psyché du traducteur. Il dit que la solitude du traducteur (le traducteur laissé à lui-même) entraîne parfois une trop grande liberté (le traducteur peut faire ce qu'il veut). C'est cette même liberté qui est peu analysée. En effet, le traducteur peut enjoliver, esthétiser ou escamoter. La psyché traductive tombe alors parfois dans la tromperie alors qu'elle croit peut-être être exacte ou créatrice. Avec la méthode, donc peut cesser l'infidélité, selon Berman, puisqu'elle permet l'indulgence ; les choix ne passent plus inaperçus lorsqu'on les explique et les commente.

CHAPITRE II

UN POÈME, HUIT TRADUCTIONS

*Traduire, lui semble-t-il, c'est entrer chez quelqu'un
quand il dort et, avec d'innombrables précautions, donner
une nouvelle apparence à tout ce qui appartient à
cet univers sans en altérer l'essence.*

(Christiane Frenette, *La vie entière*)⁶⁴

Selon Jean-Claude Gémar, il y a trois principaux groupes de théoriciens en linguistique : les premiers sont ceux qui croient que la traduction est théoriquement impossible, les seconds qui sont d'avis qu'elle est la « discipline mère » de la linguistique et, finalement, le troisième groupe, c'est-à-dire ceux qui pensent que la traduction est une discipline accessoire de la linguistique. Mais peu importe l'  cole de pensée, il semble que l'enjeu pour le traducteur est de choisir une ligne de conduite. Il doit, en effet, construire (différemment d'une machine ou d'un logiciel) un texte à partir d'une activité à la fois intellectuelle et esthétique. Un trait caractéristique de tout écrit, et à plus forte raison un poème, est effectivement le « style » (rythme, métrique, réseau lexical, etc.). Voyons donc, dans le présent chapitre, le style de sept traducteurs⁶⁵ à l'égard d'un seul et même texte, en l'occurrence, le poème « The Three Companions ». Les contraintes langagières qui ont été rencontrées par les différents traducteurs seront explicitées. Mais d'abord, à partir des explications d'Annie Brisset, regardons les difficultés rencontrées chez Auden.

⁶⁴ Jean-Claude Gémar, *Traduire ou l'art d'interpréter. Fonctions, statut et esthétique de la traduction*, Tome 1 de *Principes*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1995, 257 p.

⁶⁵ Voir les poèmes en Annexe 1 (un des traducteurs a produits 2 versions).

2.1 Les particularités du poème d'Auden

Premièrement, le tempo du poème est particulier. En effet, il est construit sur le modèle de la ballade, soit un poème composé de trois couplets ou plus avec un refrain et un envoi. La ballade est aussi associée à la chanson à danser (ou à répondre) et revêt parfois un style ou une atmosphère légendaire, c'est le cas du poème d'Auden. Le rythme y est créé par la métrique à quatre temps où s'imposent les sons redoublés, les allitérations et les paronomases. Il contient aussi une allégorie des personnages. Il y en a trois, fonctionnant par paires, qui dialoguent ensemble (*reader/rider // fearer/farer // hearer/horror*). Les personnages interagissent non seulement entre eux, mais aussi avec le lecteur. Ainsi, le modèle du poème est calqué sur celui de la chanson à répondre, une forme à la fois ancienne et populaire. La présence d'une certaine ambiguïté dans l'univers du poème est aussi porteuse de sens et elle est créée par la structure en écho et le choix de mots archaïques. Il ne faut pas négliger non plus la rime et la forme fixe du sonnet que plusieurs traducteurs ont tenté de conserver. Ces difficultés, si elles sont propres au poème d'Auden, appartiennent aux difficultés « courantes » de la traduction de la poésie. André Lefevere, dans son ouvrage *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*⁶⁶, décrit les grandes difficultés liées à la traduction de la poésie. Comme nous l'avons déjà mentionné, il évoque l'allitération, l'allusion, les mots étrangers, le genre, les normes grammaticales, les métaphores, les noms, les néologismes, le rythme, les sociolectes et idiolectes, le mètre, la syntaxe et les « situations », qu'il définit ainsi :

Sometimes, especially in writing about the past, writers try to re-create a certain "historical register", an utterance that would once have been appropriate to a given situation. Writers play

⁶⁶ Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewritings and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge, 176 p.

with time but the reverse is also true, sometimes words change their meaning or at least their connotations with the passage of time and through no fault of the author⁶⁷.

De plus, Lefevere est d'avis que les traducteurs doivent être conscients des conditions ou des contraintes de traduction auxquelles ils sont soumis. Dans ce qui suit, nous procéderons donc à une analyse des problèmes rencontrés en traduction ainsi que des solutions trouvées. Un texte dont le message est idéologique, poétique, sociologique ou linguistique ne nécessitera pas la même traduction. On peut vouloir qu'un texte d'arrivée soit purement fonctionnel (par exemple, un manuel d'instructions), c'est-à-dire compréhensible et utile, mais on peut aussi vouloir qu'il fasse vivre et survivre une œuvre littéraire. D'ailleurs, selon Lefevere, « if a work of literature is not rewritten in one way or another it is not likely to survive its date of publication »⁶⁸. En poésie, les traducteurs sont appelés à faire des choix selon les difficultés associées notamment aux éléments suivants : l'allitération, le genre, le nom des personnages, la signification multiple d'un mot, la rime, le mètre et la syntaxe. Ces défis, rencontrés par nos traducteurs, seront analysés et repris dans l'ordre que nous venons d'énumérer comme le dit Lefevere : « [t]ranslators are the artisans of compromise »⁶⁹ et cela suppose que les traducteurs sont sans cesse confrontés à des décisions à prendre, décisions toujours appelées à être critiquées par les lecteurs. Ce sont ces décisions, vers par vers, que nous examinerons maintenant avant d'évaluer, au chapitre suivant, chacune des versions prise dans sa totalité.

2.2 Les traducteurs et leurs choix : huit versions du poème d'Auden

Le rythme donné d'entrée de jeu au poème « The Three Companions » est créé par les nombreuses allitérations. Dans le poème d'Auden, l'allitération est la

⁶⁷ *Ibid.* p. 61.

⁶⁸ *Op. cit.* p. 14.

⁶⁹ *Op. cit.* p. 6.

répétition du même son au début de mots consécutifs. Elle permet de mettre l'accent sur certains mots et, dans ce poème en particulier, de créer un rythme « guilleret », pour reprendre le terme de Brisset. Selon Lefevre, ce que les traducteurs doivent se demander lorsque vient le temps de reproduire ou non l'allitération, c'est si elle est essentielle. Il est possible que le son puisse être reproduit dans une autre langue, mais pas le sens ou vice-versa. Voici quelques allitérations présentes dans la version originale de « The Three Companions » :

- « O where are you going? » said reader to rider (vers 1)
- « That valley is fatal when furnaces burn » (vers 2)
- « Yonder's the midden whose odours will madden, » (vers 3)
- « That gap is the grave where the tall return. » (vers 4)
- « O do you imagine, » said fearer to farer, » (vers 5)
- « That dusk will delay on your path to the pass, » (vers 6)
- « Your footsteps feel from granite to grass? » (vers 8)
- « O what was that bird, » said horror to hearer » (vers 9)
- « Did you see that shape in the twisted trees? » (vers 10)
- « Behind you swiftly the figure comes softly, » (vers 11)
- « The spot on your skin is a shocking disease. » (vers 12)
- « As he left them there, as he left them there. » (vers 14)

[Nous soulignons]

Et voici ce que les différents traducteurs⁷⁰ ont fait de ces mêmes allitérations⁷¹ :

Tableau 2.1 Allitérations vers 1

« O where are you going? » said reader to rider »

Ici, l'allitération concerne un couple de personnages. C'est « reader » qui pose une question à « rider ».

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Où vas-tu donc ? », dit au licteur le lecteur»	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « Mais où vas-tu donc ?, dit le lecteur au marcheur,»
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « Mais où t'en vas-tu ? dit le lecteur au marcheur,»	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Où vas-tu donc ainsi ? dit Liseur à Marcheure»
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « Oh ! où allez-vous ? » dit le lecteur au crypteur,»	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « Où aller ?»
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « Où vas-tu donc ainsi ? demanda le lecteur»	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Où vas-tu donc ? dit le lecteur au cavalier,»

Des huit versions ci-dessus, deux seulement présentent un mot différent de « lecteur ». Le traducteur n° 4 a choisi « Liseur » tandis qu'il n'y a aucun nom dans la version du traducteur n° 6. La moitié des traducteurs a aussi conservé le terme « marcheur », mais pas le traducteur no 1 qui a plutôt opté pour le mot « licteur ». Le traducteur n° 5 a employé « crypteur », le traducteur no 7 n'interpelle personne par un

⁷⁰ La version du traducteur n° 6 (Serge Gavronsky) est hors norme et, si elle est intégrée dans chacun des tableaux à des fins comparatives, ce n'est que plus loin qu'elle sera traitée à fond.

⁷¹ Elles sont examinées un vers à la fois.

nom et le traducteur no 8 a, lui, opté pour « cavalier ». Du coup, seul le traducteur no 1 a gardé l'allitération de ce premier vers au prix d'un mot plus savant, au sens plus obscur, que « marcheur » ou « cavalier ». Le choix de « crypteur » semble avoir eu pour but de remplacer l'allitération par une rime. La paire « licteur/lecteur » offre les deux. Notons aussi que le traducteur no 4 a employé des majuscules comme pour affubler ce couple de personnages d'un nom propre.

Tableau 2.2 Allitérations vers 2

« That valley is fatal when furnaces burn »

Dans ce vers, l'allitération fait référence à une vallée fatale où le feu fait rage.

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Le val est fatal où des fagots flambent, »	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « Quand fument ses fourneaux cette vallée est traître »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « Ce vallon est fatal où fument les fourneaux, »	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Fatale est la vallée quand flambent les fabriques, »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « La vallée est fatale quand brûlent les fourneaux, »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « Fatal fourneau »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « Dans la vallée des fours donnent la mort »	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « La vallée est mortelle quand les fourneaux brûlent, »

Cinq traducteurs ont repris le terme « vallée », un autre, val et un autre vallon. « Val » semble être un terme plus poétique et permet de créer une rime interne avec le mot « fatal ». La majorité des traducteurs a donc aussi conservé le terme « fatal », sauf le

traducteur n° 2, qui a plutôt opté pour le mot « traître » (nous excluons, ici, la version haïku du traducteur n° 6). Le mot « furnaces » a été remplacé par « fagots », « fourneaux », « fours » et « fabriques », conservant ainsi l'allitération. Le terme « burn », lui, a été remplacé par « flamber », « fumer » et « brûler ». Certains ont créé d'autres allitérations pour remplacer celles « perdues »; par exemple, les traducteurs n° 1, 3 et 4 ont créé une allitération triple avec « fatal », « fagots », « flambent », « fatal » « fument », « fourneaux » et « Fatale », « flambent », « fabriques » qui conservent l'allitération et restent dans un champ sémantique similaire. Le mot « fagots » suggère toutefois une envergure moindre. De plus, la version 1 ajoute une rime interne avec les mots « val » et « fatal ». À l'opposé, la version n° 7 ne contient aucune allitération. Dans le poème original, l'allitération est créée à l'aide des termes « fatal » et « furnaces » et tous les traducteurs, sauf le traducteur n° 7, ont respecté cette allitération.

Si nous nous attardons aux effets de sens, notons que les traducteurs n°s 2 et 3 gardent des termes démonstratifs pour parler de la vallée (cette) et du vallon (ce) alors que les autres utilisent les déterminants « le » et « la ». Les traducteurs 2 et 3 créent donc un lieu plus défini. En ce qui concerne le « when » du vers original, qui instaure la notion de temps, les traducteurs 2, 4 et 5 l'ont remplacé par « quand », suggérant donc qu'à d'autres moments, l'endroit est moins funeste, les traducteurs 1, 3 et 8 ont préféré « où » et le traducteur 7 propose un sens différent en n'incluant aucun élément rattaché à un moment particulier, ce qui veut dire que la vallée est toujours fatale. Enfin, les versions des traducteurs 2 et 7 paraissent être les plus différentes. Il semble difficile d'expliquer pourquoi Charlotte Melançon (traducteur n° 2) a choisi le mot « traître » plutôt que « fatal » ou « mortel » et Annie Brisset (traducteur n° 7) l'expression « donnent la mort » plutôt qu'une autre qui aurait contenu le terme « fourneaux ». Dans ce dernier cas, le syntagme « donnent la mort » semble avoir été retenu pour sa répétibilité puisque Brisset fera une chanson à répondre. Ces deux versions sont celles qui changent le plus et, à l'inverse, celle de Gavronsky

(traducteur n° 5) semble être celle qui respecte le plus le vers original du poème d'Auden quant au sens, mais plus ou moins en ce qui a trait au son, puisque l'allitération a disparu.

Tableau 2.3 Allitérations vers 3

« Yonder's the **m**idden whose odours will **m**adden, »

Dans ce vers-ci, «Yonder's» évoque la notion de distance, celle d'un endroit vers lequel on se dirige et où des odeurs peuvent rendre quelqu'un fou. En effet, le terme « madden » signifie « rendre fou » ou « exaspérer ».

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Du fumier du tas <u>mol</u> les odeurs affolent, »	Traducteur n°2 (Charlotte MELANÇON) « Il y traîne un <u>fumier</u> dont les odeurs affolent, »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « Un fumier y <u>ré</u> pard des <u>re</u> lents répugnants, »	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Là-bas est le <u>fumier</u> à l'odeur infâmante »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « Là-bas le <u>purin</u> , ces odeurs <u>putrides</u> »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « Odeurs »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « De la <u>fosse</u> montent là-bas de <u>folles</u> odeurs / De folles odeurs »	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Le <u>fumier</u> s'y entasse et ses odeurs affolent, »

[Nous soulignons]

« Midden » est un terme du vieil anglais qui signifie « tas de fumier », selon plusieurs dictionnaires, et ce terme est, bien souvent, associé à la ferme (au fumier des animaux ou à celui servant d'engrais). Il peut aussi vouloir dire une situation ou une condition

qui est répugnante. Dans les traductions ci-haut, seule Brisset traduit « midden » par fosse en insistant sur l'odeur qui en émane. Un peu dans le même sens, le traducteur n° 6, n'emploie, lui aussi, que le mot « odeurs ». Cinq traducteurs sur 8 ont opté, quant à eux, pour un même terme, soit « fumier ». Le traducteur n° 5 a choisi « purin », pour créer l'allitération avec « putrides ». Soulignons que la version du traducteur no 1 est particulière entre autres à cause de la syntaxe employée et du mot « mol ». Ce terme est utilisé pour désigner une matière qui n'est plus dure au toucher ; le traducteur semble donc réitérer l'allusion, grâce à ce mot, au « tas » de fumier et conserver une allitération créée par les mots « mol » et « affolent ». « Madden », lui, a été traduit par « affolent », « répugnants », « infâmante », « putrides » et « folles ». « Infâmante » et « putrides » sont les adjectifs les plus différents si nous les comparons aux autres choix. Le mot « younder's » au tout début du vers d'Auden, lui, a été traduit par le pronom « y » qui désigne un endroit indéfini, mais, Brisset se démarque aussi par le choix qu'elle fait d'utiliser plutôt le nom « fosse ». Enfin, tous les traducteurs, donc, dans le cas du vers 3, conservent l'allitération du vers original, voire en créent de supplémentaires comme le fait le traducteur no 3 avec les mots « répand », « relents » et « répugnants ».

Tableau 2.4 Allitérations vers 4

« That gap is the grave where the tall return. »

Les mots qui créent ici l'allitération font référence à un espace, un trou, où semble creusée une tombe (signification la plus répandue du mot « grave »).

Traducteur no 1 (Didier COSTE)	Traducteur no 2 (Charlotte MELANÇON)
« La combe est une tombe qui nul ne console. »	« Ce trou est une tombe où retournent les maîtres. »

Traducteur no 3 (Patricia GODBOUT)	Traducteur no 4 (Christine KLEIN-LATAUD)
« Cette fosse est de tous les vivants le tombeau. »	« Cette faille est la fosse où retournent les grands. »
Traducteur no 5 (Serge GAVRONSKY)	Traducteur no 6 (Serge GAVRONSKY)
« Ce trou est une tombe où revient le bel homme. »	« la tombe »
Traducteur no 7 (Annie BRISSET)	Traducteur no 8 (Jean LAMBERT)
« Le creux de la combe du preux est la tombe »	« Ce trou est une tombe où reviennent les forts »

« Gap » et « grave » constituent l'allitération dans ce vers d'Auden. Comme les mots « trou » et « tombe » permettent, en français, de la conserver sans trop en changer le sens, pratiquement tous les traducteurs ont opté pour le mot « tombe ». Par contre, deux seulement, ont opté pour le mot « trou », et les autres ont remplacé par « fosse », « faille », « creux » et « combe⁷² ». Ce mot, donc, tout comme « midden », est plutôt inusité. Par contre, dans l'ensemble, le portrait est assez différent. Certains traducteurs ont créé de nouvelles allitérations ou rimes internes avec les mots « combe et tombe » ainsi que « faille et fausse », mais le « tall » original s'est transformé en « maître », « grands » et même « bel homme » chez le traducteur no 7.

Tableau 2.5 Allitérations vers 5

« O do you imagine, » said fearer to farer, »

Au vers cinq, nous avons encore une alliteration créée par un couple de personnages. La « peur » s'adresse au « voyageur » (*traveler* est le synonyme repris par de nombreux dictionnaires).

⁷² Une combe, selon le Grand Robert, est un mot régional qui signifie petite vallée encavée.

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Penses-tu donc », dit le couard au coureur, »	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « Mais qu'espères-tu, dit le trembleur au flâneur, »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « T'imagines-tu, dit le méfiant à l'errant, »	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « T'imagines-tu donc, dit Peureux à Curieux »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « Oh ! imaginez », dit le craintif au coursier, »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « Imagine »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « Oh ! ne crois-tu pas, demanda la peur, »	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Et crois-tu donc, dit le craintif au voyageur, »

Bien qu'il sera question, plus loin, des divers choix des traducteurs en ce qui concerne les personnages, le « farer » du poème original a été remplacé par six termes totalement différents dans les versions ci-dessus. En effet, nous pouvons lire les mots « coureur », « flâneur », « errant », « Curieux », « coursier » et « voyageur ». « Coureur », « coursier » et « voyageur » évoquent un déplacement un peu plus rapide que « flâneur » et « errant », qui évoquent plus la démarche contemplative ou nonchalante. Brisset (traducteur n° 7), elle, ne nomme pas ce personnage. L'autre personnage, soit « fearer », a lui aussi été traduit de plusieurs façons différentes, sauf par les traducteurs 5 et 8 qui ont tous deux choisi « craintif » comme terme. Les autres ont opté pour « couard », « trembleur », « méfiant », « Peureux » ainsi que « peur ». Dans ce cas-ci, le sens demeure cependant très semblable.

Tableau 2.6 Allitérations vers 6

« That **dusk** will **delay** on your **path** to the **pass** »

Il y a une double allitération dans ce vers. « Dusk » évoque la nuit, le crépuscule et « delay », un retard ou un laps de temps. Quant à « path » et « pass », ils réfèrent à un chemin et un passage.

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Que la nuit ne <u>colle</u> pas au <u>sol</u> du <u>col</u> . »	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « L'ombre va retarder ton cours vers le passage »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « Que tu auras franchi le col avant la nuit »	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Que le soir attendra que tu sois à la passe »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « Que l'aube retarde le <u>passage</u> de la <u>passe</u> »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « le délai »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « Qu'en allant au <u>pertuis</u> la trompeuse <u>nuit</u> »	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Que tu vas atteindre le col avant la brune »

[Nous soulignons]

Ici, les allitérations de départ ont peu souvent été conservées. Seuls les traducteurs 1 et 3 en ont créé ; le traducteur no 1 crée même une rime avec « sol » et « col » en plus de l'allitération « colle » et « col ». « Dusk » a été traduit par « nuit », « ombre », « soir », « brune » et, étrangement, par « aube » dans la version du traducteur n° 5. Nous disons « étrangement » parce que tous ont gardé la notion de fin de journée, de soir, de noirceur alors que Gavronsky (traducteur n° 5), lui, a préféré la notion de début de journée, l'aube étant la lueur du lever du jour; il semble d'ailleurs peu

logique que la lumière du jour empêche d'emprunter le col. « Path » a fait l'objet de choix tels que « col », « cours » et « passage » alors que « pass » a été traduit par « passage », « passe », « pertuis » et « col ». « Pertuis » signifie un lieu de passage étroit, comme le col d'une montagne, donc le choix de ce mot s'apparente à celui de « col ». Encore une fois, Brisset se démarque puisqu'elle fait référence à la « trompeuse nuit », qui a un sens plus ambigu et plus imagé, mais au fond pas si loin de l'original, que la référence au délai causé par la noirceur.

Tableau 2.7 Allitérations vers 8

« Your footsteps feel from granite to grass? »

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Que tes pas du granit au gazon relâchent ? »	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « Que tes pas sentiront entre pierre et herbage ? »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « Les périls du sentier du roc jusqu'aux prairies ? »	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Que ton pas <u>glissera</u> du <u>granit</u> au <u>gazon</u> ? »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « Que vos pas ressentent du granit au gazon ? »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « l'herbe »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « Et de la <u>pierre</u> au <u>pré</u> seras <u>précipité</u> ? »	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Reconnu par tes pieds entre l'herbe et la pierre? »

[Nous soulignons]

Dans ce cas-ci, l'allitération de départ était formée par les mots « granite » et « grass ». L'équivalent en français permettait de conserver cette même allitération

grâce aux mots « granit » et « gazon » (ce que trois traducteurs sur huit seulement ont fait). Le traducteur n° 7 (Brisset) a créé une allitération supplémentaire en choisissant les termes « pierre », « pré » et « précipité » et le traducteur no 4 (Klein-Lataud) a fait de même avec « glissera », « granit » et « gazon ». Les choix restants incluent les mots « herbe », « herbage », « prairies » ou « roc », ce qui peut sembler particulier parce que le son pouvait tout à fait être conservé en français dans le cas de ce vers précis. Il y a plus de diversité dans les termes pour ce qui est de « grass » que pour « granit ». Et notons l'ajout particulier du traducteur numéro 3 (Godbout) qui a modifié le sens avec le mot « périls ». Il est probable que ce choix ait été fait pour créer une allitération avec le mot « prairies », sans quoi il se justifie mal. En ce qui concerne l'allitération triple (« footsteps feel from »), elle n'a pu être conservée en français.

Tableau 2.8 Allitérations vers 9

« O what was that bird, » said **horror** to **hearer** »

Un autre couple de personnages apparaît dans ce vers. L'horreur s'adressant à celui qui écoute crée l'allitération.

Traducteur n° 1 (Didier COSTE)	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON)
« Drôle d'oiseau », dit l' <u>horreur</u> à l' <u>auditeur</u> ,	« Mais quel est cet oiseau ? », dit l' <u>horreur</u> au <u>veilleur</u> ,»
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT)	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD)
« Ne vois-tu cet oiseau, dit l' <u>horreur</u> au <u>guetteur</u> ,»	« Qu'était donc cet oiseau ? dit l'Horreur à l'Oreille »

Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « Oh ! qu'est-ce que cet oiseau ? » dit l' <u>horreur</u> au <u>coureur</u> »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « Cet oiseau »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « Quel était cet oiseau ? demanda l'horreur »	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Quel était cet oiseau ? dit l'horreur à l'oreille »

[Nous soulignons]

Littéralement, en français, on peut traduire « horror » par « horreur », ce que tous les traducteurs ont fait. Pour ce qui est de « hearer », il a donné lieu à un plus vaste choix. Les traducteurs ont opté pour « auditeur », « veilleur », « guetteur », « Oreille » et même « coureur ». Quelques-uns de ces choix sont particuliers puisque le mot original anglais réfère au sens de l'ouïe, ce que la plupart des traducteurs ont respecté, alors que certains mots comme « guetteur » et « veilleur » réfèrent plutôt au sens de la vue. Le mot « coureur », quant à lui, suggère même la notion de déplacement. Il conserve tout de même un lien avec l'ouïe si on considère le son que peuvent émettre des pas. Si aucun des traducteurs n'a pu conserver l'allitération, certains ont réussi à créer une rime interne en « eur ».

Tableau 2.9 Allitérations vers 10

« Did you see that shape in the **twisted trees**? »

L'allitération de départ «twisted trees», qui signifie « arbres tordus » peut difficilement être reproduite en français.

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) «As-tu vu la chose dans l'arbre baroque ?»	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « As-tu vu cette chose entre les nœuds des arbres ? »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) «Ne l'as-tu aperçu dans les arbres nouveaux ?»	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « As-tu vu cette forme en ces arbres tordus ? »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « As-tu vu cette forme aux arbres tortillés»	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « L'arbre »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « Et cette forme apparue dans les arbres tordus ?»	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « As-tu vu cette forme entre les arbres tors ?»

De ces huit versions qui n'ont pu conserver l'allitération, deux se distinguent nettement des autres soit par le fond, soit par la forme. En effet, le traducteur no 1 a employé le mot « baroque » au lieu de « tordus » ou « emmêlés », plus près du sens de « twisted ». Par contre, si nous considérons que « baroque » signifie « irrégulier » et qu'il a une connotation négative puisque le terme est né du climat d'incertitude lié à une époque tumultueuse de guerres de religion⁷³, son sens est donc étroitement lié à la mort et à l'horreur, et cette inquiétude semble effectivement émaner du poème d'Auden. En ce qui concerne la forme, c'est le traducteur n° 8 qui se démarque puisqu'il est le seul à avoir repris la formule du questionnement adressé par un personnage à un autre. Notons que Brisset (traducteur n° 7) a, elle, privilégié la rime (« apparue » / « tordus »), faute de pouvoir conserver l'allitération.

⁷³ Élodie Gaden. <https://www.lettres-et-arts.net/histoire-litteraire-17-18eme/baroque/definition-baroque+158>, En ligne [3 décembre 2017]

Tableau 2.10 Allitérations vers 11

«Behind you swiftly the figure comes softly »

Ce vers évoque la « manière », la façon dont la figure inconnue se déplace. « Swiftly », donc rapidement, mais aussi « softly », donc doucement, avec légèreté, ce qui explique probablement le lien avec l'oiseau.

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Taisant se tapit à côté le fantôme »	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « Derrière toi, rapide, une forme se glisse »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « À pas furtifs et lents il s'approche de toi »	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Derrière toi sournoise s'est glissée une ombre. »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « Au fond surgit une figure silencieuse »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « figure doucement »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « L'ombre furtive te suit en silence »	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Cette ombre te poursuit, silencieuse et rapide »

Ici, seuls les traducteurs n° 1 et n° 5 reproduisent une allitération avec les termes « taisant » et « tapit » pour le premier et avec « surgit » et « silencieuse » pour le cinquième. Les autres ont traduit « swiftly » par « rapide », « furtifs / furtive » et « sournoise » alors que « softly » s'est transformé en « glisse / s'est glissée », « s'approche », « silencieuse / en silence » et « doucement ». Ces termes sont donc parfois au féminin, parfois au masculin, voire sont utilisés à la forme adverbiale, selon la façon dont les traducteurs ont traduit « the figure ». Littéralement, le terme peut se traduire par sa version française identique, mais des mots comme « forme »,

« ombre », « fantôme » et même le pronom « il » employé par le traducteur no 3 ont été utilisés. Ce choix unique de pronominaliser « the figure » semble s'expliquer par la volonté de conserver « l'inquiétante étrangeté⁷⁴ » présente dans ce vers. Le terme « fantôme » crée aussi un rapport de sens avec l'inquiétude, la peur, l'irréel.

Tableau 2.11 Allitérations vers 12

«The spot on your skin is a shocking disease. »

Un « spot » est une tache, « skin » de la peau (difficile de changer ce mot pour un autre) et « shocking » une façon de qualifier quelque chose de dérangeant, d'outrageant.

Traducteur no 1 (Didier COSTE) « La <u>vraie vérole</u> te <u>vaut</u> un hématome. »	Traducteur no 2 (Charlotte MELANÇON) « La tache sur ta peau est un mal exécrable. »
Traducteur no 3 (Patricia GODBOUT) « Oh ! ces grains sur ta peau révèlent un mal affreux ! »	Traducteur no 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Ces taches sur ta peau sont une peste atroce. »
Traducteur no 5 (Serge GAVRONSKY) « La peau tachée n'est que signe d'un mal. »	Traducteur no 6 (Serge GAVRONSKY) « la peau »
Traducteur no 7 (Annie BRISSET) « La tache sur ta <u>peau</u> est une <u>pestilence</u> »	Traducteur no 8 (Jean LAMBERT) « La tache sur ta peau est un mal scandaleux. »

[Nous soulignons]

⁷⁴ Le terme est freudien. Il fait référence à une situation ou à une impression de malaise qui surgit quand la rationalité ou la familiarité du réel disparaît.

Tout d'abord, notons que seulement deux traducteurs ont réussi à conserver l'allitération dans leur version, soit le traducteur n° 7 avec « peau » et « pestilence » et que seul le traducteur no 1 arrive à en créer une avec trois mots comme dans le vers original, soit « vraie », « vérole » et « vaut ». Dans les autres versions, nous ne retrouvons ni allitération ni rime puisque « spot » a été traduit par « tache/taches », au singulier et au pluriel, et « tachée », l'adjectif de la même famille, ainsi que « grains ». Pour ce qui est de « skin », évidemment, tout le monde a conservé l'équivalent, soit « peau », et, enfin, « shocking » est devenu « exécration », « affreux », « atroce », « pestilence » et « scandaleux ».

Tableau 2.12 Allitérations vers 14

«As he left them there, as he left them there. »

« Them » et « there » sont deux termes à partir desquels il est difficile, voire impossible, de reproduire une allitération. En effet, les pronoms « eux » et « là », même si nous leur trouvons des synonymes, ne peuvent commencer par les mêmes lettres.

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Qui laissa les autres là, qui les laissa. »	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « Alors qu'il les quittait, alors qu'il les quittait. »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « Avant de les quitter, avant de les quitter. »	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Et il les laissa là, et il les laissa là. »

Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY)	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY)
« Et ainsi il les abandonne, les abandonne. »	« là »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET)	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT)
« Et les autres quitta, les autres quitta. »	« Comme il les laissait là, comme il les laissait là. »

Dans l'impossibilité de reproduire l'allitération originale, les traducteurs ont opté pour différentes formulations. La plupart d'entre eux a traduit « there » par « là » et, le mot « them », a été traduit, par tous, par « les » ou « les autres ». Les traducteurs n° 2 et n° 5 n'ont pas repris le terme « là », donc, dans leur version, il n'y a pas d'endroit sous-entendu.

2.3 Le genre et la signification du poème d'Auden

Pour ce qui est du genre, le poème d'Auden est un *narrative poem*⁷⁵ et a la forme d'un quatrain. Il a été produit de façon à ce que le tempo fonctionne un peu comme une ballade, une chanson à répondre. Les premiers vers de chacune des strophes s'adressent à quelqu'un, mais aussi au lecteur, bien sûr. La structure, comme le dit Brisset, est calquée sur le dialogue et modelée sur la ballade médiévale peuplée de figures inquiétantes. Elle fait d'ailleurs un parallèle avec une vieille chanson de révolte intitulée « The Cutty Wren⁷⁶ » (« O where are you going ? said Milder to Malder... »). Annie Brisset, dans sa reprise des propos de Walter Benjamin à propos

⁷⁵ Huma Iqbal, Sadaf Iqbal et Aqsa Kanwal, « Stylistic Analysis of the Poem "O Where are you Going" by W. H. Auden ». *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 4 (11) : Septembre 2014.

⁷⁶ An English song that dates from the 1381 Peasant's Revolt. The Cutty Wren represents the feudal landlord who not only owned the land but the peasants who worked it.

des poèmes de Baudelaire (poète qu'Auden admire), évoque « l'effondrement de l'aura⁷⁷ » pour parler de la lecture du poème d'Auden. Le poème s'adresse au lecteur qui, à cause de la « structure conviviale », se sent invité à entrer dans la danse, mais en étant rapidement confronté à des figures inquiétantes voire macabres. Auden est, semble-t-il, reconnu pour évoquer, dans son écriture, « the fright of living in an era » troublante, raison pour laquelle l'imagerie du poème est à la fois invitante et repoussante en quelque sorte. Les différentes voix du poème représentent la personnalité humaine et ses conflits intérieurs. C'est du moins la façon dont Iqbal, Iqbal et Kanwal interprètent les termes *reader* (man of words) et *rider* « (man of action)⁷⁸. L'homme doit prendre des décisions, agir ou parler pour ne rien faire. Les trois quatrains déboulent donc sur un questionnement auquel répondent les trois premiers vers de la dernière strophe, vers qui contiennent aussi trois paires de protagonistes (*reader/rider // fearer/farer // horror/hearer*) et trois séries de paronomases (*midden/madden // looking/lacking // swiftly/ softly*). Mentionnons que le chiffre trois est le chiffre de la mort⁷⁹. Les traducteurs ont donc été confrontés à ces diverses allusions (à la chanson, à l'inquiétante étrangeté, à la mort). Pour ce qui est du respect de la structure, tous les traducteurs l'ont conservée⁸⁰, sauf Gavronsky, de même que le questionnement auquel répondent les trois premiers vers de la quatrième strophe. Par contre, il y a des divergences de choix à l'égard des protagonistes et, nous le verrons plus loin, à l'égard aussi des paronomases.

⁷⁷ Benjamin, W. (1979 [1955]) dans Brisset) a appliqué le terme d'aura pour qualifier les images surgissent de la mémoire involontaire et vont se cristalliser autour d'un objet.

⁷⁸ *Ibid*, p.152

⁷⁹ Pour les chrétiens, nous connaissons bien sûr la trinité avec le père, le fils et le Saint-Esprit, mais aussi Jésus mort à 33 ans, à 3 heures de l'après-midi, et ressuscitant 3 jours plus tard. Aussi, mentionnons que, en chanson, le triolet est une division du temps en tiers, dont la somme équivaut à deux figures identiques dans un temps normalement binaire.

⁸⁰ Voir Annexe

2.3 Les personnages présents dans « The Three Companions »

Annie Brisset, qui s'est intéressée à l'étymologie reliée aux noms des personnages, offre, dans son commentaire, certaines informations-clés quant à l'allégorie des personnages.

« Reader » vient du vieil anglais *readan*, qui a donné *riddle* et signifie « discerner », « conseiller », en plus de « lire ». Le terme s'oppose à « rider », dérivé de *ridan* qui a donné *road*, le « chemin », la « route ». Une antithèse est donc créée entre le mouvement et l'immobilisme. Les autres paires de personnages fonctionnent selon la même opposition. « Fearer », de *faer* qui a donné *fare*, incarne une crainte rationalisée⁸¹. « Farer », lui, désigne l'aventure, le goût du risque, le pèlerin. Dans le dernier couple, « Horror » est celui qui est paralysé par la peur et « hearer », dérivé du vieil anglais *hyran* ou *heran*, représente celui qui écoute, obéit. La mise en scène du poème fait donc progresser le récit sous la forme d'une gradation. D'un côté, l'action ou les personnages actifs en arrivent à ne plus bouger à la troisième strophe et, inversement, ceux qui raisonnent finissent par bouger, en plus d'atteindre le paroxysme de la paralysie et de la peur avec « horror ». En résumé, les personnages incarnent l'homme dans sa dualité de corps et d'esprit. D'ailleurs, Brisset mentionne que, pour Auden, dans l'acte de lecture, le texte devient l'autre ; pour lui, tout dialogue est un fait de traduction dans lequel les sujets échangent leurs places (P. Dean [Auden 1968] dans Brisset). En plus de nous éclairer sur le fonctionnement de ce poème, les notes d'Annie Brisset illustrent une partie du travail du traducteur, c'est-à-dire une recherche historique et étymologique sur les mots et les formes.

⁸¹ « J'ai peur parce que je sais d'expérience... » (Brisset)

Tableau 2.13 Couple de personnages vers 1

« O where are you going? » said **reader** to **rider** »

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) Lecteur/ licteur	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) lecteur/marcheur
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) lecteur/marcheur	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) Liseur/Marcheur
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) lecteur/crypteur	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) (aucun)
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) lecteur/chevalier	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) lecteur/cavalier

Les noms choisis pour le premier couple de personnages qu'on rencontre dans le poème se ressemblent beaucoup. Tous les traducteurs, sauf un seul qui a choisi « Liseur », ont traduit « reader » par « lecteur ». Tous, donc, se sont rapprochés du sens étymologique du terme, c'est-à-dire un personnage qui réfléchit, qui utilise sa raison (et qui lit). Bien que le traducteur n° 4 n'ait pas employé le terme « lecteur », le mot qu'il a choisi s'en rapproche beaucoup, un « Liseur » étant quelqu'un qui fait la lecture (cela pourrait aussi être interprété dans le sens de faire la leçon, faire réfléchir). En ce qui a trait à l'autre personnage, « rider », il y a plus de variantes dans les choix. Trois traducteurs ont choisi « marcheur/Marcheur », deux ont choisi des mots se rapprochant, soit « chevalier » et « cavalier », un autre a choisi crypteur. Tous les traducteurs ont donc symboliquement fait un lien avec le mouvement, celui de quelqu'un qui marche, qui cavale ou qui fait marcher son esprit. Le terme « crypteur » semble, lui, être un choix un peu particulier, mais il est en lien avec la lecture, le codage d'informations, donc peut-être est-ce là le sens

qu'a voulu lui donner le traducteur. Enfin, le traducteur n° 1, celui qui a opté pour le nom « licteur », l'a probablement fait, parce que ce mot fait aussi référence, selon la définition du Larousse, à un officier qui marchait devant les magistrats de la Rome ancienne et qui avait pour mandat de disperser la foule. L'antithèse de l'immobilisme et du mouvement⁸² prend donc tout son sens ici, puisque le lecteur, réflexif et immobile, s'adresse au licteur, responsable de faire bouger les choses (les gens).

Tableau 2.14 Couple de personnages vers 5

« O do you imagine, » said **fearer** to **farer** »

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) couard/courreur	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) trembleur/flâneur
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) méfiant/errant	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) Peureux/Curieux
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) craintif/coursier	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) (aucun)
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) peur/pèlerin	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) craintif/voyageur

Ici, encore une fois, la dualité présente entre « fearer », celui qui craint, et « farer », celui qui est plus téméraire et aventurier, est assez évidente. Les traducteurs, dans leur choix, ont conservé cette dualité. Tous ont traduit « fearer » par des mots de la même famille que le mot « peur », employé par le traducteur n° 7 ; en effet, on retrouve des

⁸² Voir paragraphe précédent

choix comme « couard », « trembleur », « méfiant », « Peureux » et deux fois le mot « craintif ». Pour ce qui est de « farer », tous ont conservé l'idée de mouvement, de déplacement, à l'exception du traducteur n° 4, qui, lui, a employé le terme « Curieux ». Ceci dit, métaphoriquement, cela conserve sensiblement le même sens puisque être curieux, c'est faire fonctionner, bouger, son esprit, ce qui va dans le même sens que la première antithèse, l'immobilisme (ou la crainte) et le mouvement (de corps ou d'esprit).

Tableau 2.15 Couple de personnages vers 9

« O what was that bird, » said **horror** to **hearer** »

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) horreur/auditeur	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) horreur/veilleur
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) horreur/guetteur	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) Horreur/Oreille
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) horreur/coureur	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) (aucun)
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) horreur/lecteur	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) horreur/oreille

Ici, le dernier couple, toujours antithétique, atteint tout de même un autre état, celui de la paralysie causée par le sentiment de peur, d'horreur. Sous l'influence de cette peur, l'autre personnage écoute. « Horror » a donc été traduit, par l'ensemble des traducteurs, par son équivalent français évident, soit « horreur ». Le sens est fort puisque le personnage, qui est passé par la réflexion et la crainte (« reader » et

« fearer »), est maintenant horrifié (« horror »). Pour ce qui est de « hearer », comme nous l'avons mentionné antérieurement dans ce chapitre, seulement trois traducteurs ont conservé son lien avec le sens de l'ouïe : le traducteur n° 4 et n° 8 avec « Oreille / oreille » et le traducteur no 1 avec « auditeur ». Les autres ont choisi « veilleur », « guetteur », « coureur » et « lecteur », comme à la première strophe. Ce choix du mot « lecteur » a été fait par Brisset (traducteur n° 7) et semble s'expliquer par la forme qu'elle a choisie pour traduire le poème, c'est-à-dire la chanson à répondre. Le personnage du « lecteur », selon l'étymologie établie par Brisset, est le personnage qui conseille et qui fait réfléchir dès la première strophe, donc cela semble logique que ce soit aussi lui qui écoute, qui considère les craintes de son vis-à-vis, sujet à une horrible peur, et qui répond. Quant aux autres choix (« veilleur », « guetteur », « coureur »), ils vont dans le sens de la mobilité, une fois de plus, qu'elle soit de corps ou d'esprit.

Comme il est possible de le constater, les choix sont multiples. Les deux seuls personnages qui ont été conservés par tous sont « lecteur » (ou « liseur » pour le traducteur n° 4) et « horreur ». La majorité des choix faits semble l'avoir été par souci de conserver le sens ou, disons, la symbolique du poème. Les traducteurs, dans leur traduction des couples de personnages, ont l'air d'avoir opté pour la signification (propre ou figurée) plus que pour l'effet stylistique ; certains plus que d'autres ont cherché à conserver aussi des sonorités semblables. Les difficultés rencontrées ne s'arrêtent toutefois pas là.

2.4 La difficulté causée par les paronomases

Le fonctionnement allégorique du poème d'Auden ne repose pas seulement sur les personnages, mais il dépend aussi des paronomases. Elles sont, après la forme fixe du poème, une des plus grandes difficultés de traduction dans le contexte de

« The Three Companions ». En effet, les couples *midden/madden*, *looking/lacking* et *swiftly/softly* pour lesquels il est quasi impossible de trouver une équivalence dans la langue française nécessite donc de faire, encore une fois, des choix. Voici ce qu'ont fait les différents traducteurs avec les trois vers suivants :

« Younder's the midden whose odours will madden » (vers 3)

« Your diligent looking discover the lacking » (vers 7)

« Behind you swiftly the figure comes softly, » (vers 11)

[Nous soulignons]

Tableau 2.16 Paronomase vers 3

« Younder's the **midden** whose odours will **madden** »

Traducteur n°1 (Didier COSTE)	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON)
« Du fumier du tas mol les odeurs affolent, »	« Il y traîne un fumier dont les odeurs affolent, »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT)	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD)
« Un fumier y répand des relents répugnants, »	« Là-bas est le fumier à l'odeur infâmante »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY)	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY)
« Là-bas le purin, ces odeurs putrides »	(aucun)
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET)	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT)
« De la fosse montent là-bas de folles odeurs »	« Le fumier s'y entasse et ses odeurs affolent, »

« Madden » signifie rendre fou ou « insane » et « midden » excrément d'animal. Cinq traducteurs sur huit ont traduit « midden » par « fumier », un par « purin » et le traducteur n° 7 (Brisset) a tout simplement laissé tomber ce terme. Trois traducteurs sur huit ont traduit « madden » par « affolent », un par « infâmante » (l'odeur), un par « répugants » (les relents), un par « putrides » (odeurs) et, enfin, un par « folles » (odeurs). Pratiquement tous les traducteurs ont conservé l'idée de distance (« yonder ») en remplaçant un lieu, un endroit, par le pronom indéfini « y » ou par « là-bas ». Seul le traducteur n° 1 (Coste) a omis cette idée de distance. Le sens général est tout de même conservé par tous.

Tableau 2.17 Paronomases vers 7

« Your diligent **looking** discover the **lacking** »

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Qu'à bien <u>cher</u> cher, tu <u>ch</u> asses ce qui se cache, »	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « Et ton œil diligent saura-t-il voir le vide»
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « Et que ton œil <u>perç</u> ant apercevra à <u>tem</u> ps»	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Que ton œil diligent discernera le vide»
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « Votre regard diligent découvre le manque»	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « regarde »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « À ton œil vigilant cachera le vide»	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Que ton œil diligent va découvrir le vide»

[Nous soulignons]

L'idée de « regard », ou de « convoitise », et de « manque/absence » est conservée par tous, sauf pour le traducteur n° 3 (Godbout), qui ne fait pas référence au terme « lacking ». Il le remplace plutôt par une notion de temps. Le traducteur no 3 a conservé une rime (« perçant »/« temps »), présente dans les paronomases originales, et le traducteur no 1 crée une allitération possiblement pour compenser. L'atmosphère qui se dégage de ce vers d'Auden est celle d'un inquiétant danger. Les choix faits, ici, rendent assez bien cette ambiance. Ce qui « manque » ou « se cache », un danger ou un « mal », repris plus loin dans le poème par une « maladie », une « tache », peut faire peur, affliger. Le bien versus le mal, c'est aussi une doctrine religieuse et nous y reviendrons plus loin.

Tableau 2.18 Paronomases vers 11

« Behind you **swiftly** the figure comes **softly**, »

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « Taisant se tapit à côté le fantôme,»	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « Derrière toi, rapide, une forme se glisse,»
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « À pas furtifs et lents il s'approche de toi»	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « Derrière toi sournoise s'est glissée une ombre.»
Traducteur n°5 (Serge GAVRONSKY) « Au fond surgit une figure silencieuse»	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « figure doucement »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « L'ombre furtive te suit en silence»	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Cette ombre te poursuite, silencieuse et rapide,»

Les choix de termes pour les paronomases du vers 11 sont assez différents et, surtout, ils confirment que conserver les paronomases de départ est un choix bien souvent impossible. Encore une fois, dans ce vers d'Auden, l'ambiance éveille une inquiétante étrangeté. Brisset (traducteur n° 7) dit d'ailleurs à ce sujet que le langage qui s'y trouve « sous son apparente simplicité [...] ne se confond pas avec le langage ordinaire⁸³ » puisque l'insolite, selon elle, y côtoie le familier. « Softly » qui peut référer à la douceur, se traduit ici par un « silence », un « glissement » troublant. Le danger qui guette approche. « Swiftly » a donné lieu à des mots comme « rapide », « furtive/furtifs », « surgit » et « sournoise », donc tous les traducteurs ont conservé l'ambiguïté de l'atmosphère inquiétante.

L'ambiance du poème et la présence de certains mots semblent donc souvent symboliser ou faire allusion aux *Écritures* ou à d'autres référents historiques ou personnels à Auden.

2.5 Imagerie et symboles

En poésie, bien que cela puisse aussi être le cas en prose, le sens profond naît bien souvent d'un mot connoté, d'un symbole allégorique, de phrases elliptiques ou métaphoriques. Le poème d'Auden est justement riche d'allusions et de symboles.

L'allégorie qui ressort en premier est illustrée par les personnages, qui sont unis dans un rapport dialectique⁸⁴. En effet, ils fonctionnent par paires et ils incarnent,

⁸³ Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999) : 39-56.

⁸⁴ Voir Tableaux 2.13, 2.14 et 2.15.

par les attributs qui leur sont donnés, la passivité, voire la soumission, et l'action, la puissance en lien avec la témérité. Si les personnages fonctionnent par deux, créant le tempo par ce que Annie Brisset qualifie de « danse macabre », le chiffre trois semble représenter un important symbole. Il y a, en effet, trois quatrains qui contiennent un questionnement, auquel répondent les trois premiers vers du dernier quatrain. Il y a aussi trois paires de protagonistes, trois séries de paronomases⁸⁵ et de rimes internes (furnaces/burn/return // path/pass/grass // see/trees/disease). Brisset associe cette structure tertiaire à l'iconographie médiévale et fait référence, dans sa présentation regroupée, à la gravure intitulée « Ritter, Tod und Teufel » (1513), qui met en scène un cavalier cheminant avec la mort et le diable à ses côtés. Notons aussi que le temps est triple, le passé, le présent et le futur, et que les strophes du poème anglais semblent faire référence à un passé, à un état présent et à un futur potentiellement dangereux, mortel. D'ailleurs, Brisset, lorsqu'elle parle de la progression du récit, dit justement ceci :

Au début du poème, le danger était hypothétique. Il est devenu réel au point de se matérialiser, ici et maintenant, sous la forme d'une tache, signe de maladie (« the spot on your skin is a shocking disease »). Pour la troisième fois, la réponse est brève, elliptique (They are looking for you). Mais cette fois-ci, elle inverse les rôles en renvoyant au « lecteur » le reflet de sa fausse conscience.⁸⁶

Cette fausse conscience peut avoir des conséquences sur le futur du protagoniste. Toujours en lien avec l'imagerie médiévale, Brisset mentionne que la tache sur la peau évoque possiblement la peste ou plutôt la « peste brune » qui est un autre nom pour fascisme⁸⁷. Auden semble donc utiliser la tache, la maladie, pour critiquer

⁸⁵ Voir Tableaux 2.16, 2.17, 2.18.

⁸⁶ Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999). p. 43

⁸⁷ Charlotte Melançon a, elle aussi, son interprétation de cette tache, soit un certain « mal » dont a pu souffrir Auden à son époque. Nous y reviendrons au chapitre 3.

l'Angleterre. Brisset, inspirée de la définition du Littré, a traduit « tache » par « pestilence » puisque selon son sens figuré, c'est « un terme d'Écriture et de théologie qui désigne une mauvaise doctrine. »

S'ajoute à cela l'espace qui s'inscrit dans le poème « The Three Companions ». Il y a bien évidemment un lieu sûr et un lieu lointain, dangereux (lieux dont parlent les personnages). Cependant, il y a aussi l'opposition « entre le haut – état supérieur que procure la connaissance – et le bas, décrit en termes bibliques et qui incarne la mort, la décomposition des corps et la déchéance des facultés mentales.⁸⁸ » L'odeur de la mort trouve aussi son sens dans cette imagerie médiévale puisqu'elle fait allusion à l'exposition des cadavres, à leur odeur de putréfaction, entre autres sur les champs de bataille (« Yonder's the midden whose odours will madden »). En somme, si les symboles sont nombreux, ils passent évidemment par le choix évocateurs des mots.

2.6 Le sens de certains mots archaïques ou particuliers

Tableau 2.19 Mots première strophe

« **midden** » et « **tall** »

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « fumier » / « nul »	Traducteur no 2 (Charlotte MELANÇON) « fumier » / « maîtres »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « fumier » / « vivants »	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « fumier » / « grands »

⁸⁸ *Op. cit.*, p.44.

Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « purin » / « bel homme »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « Odeurs » / (aucun)
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « odeurs » / « preux »	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « fumier » / « forts »

Sans revenir dans le détail sur « midden⁸⁹ », c'est un mot qu'Annie Brisset qualifie « d'improbable ». C'est un mot archaïque provenant d'un dialecte ancien et qui, dans son sens archéologique, peut vouloir dire « a mound or deposit containing shells, animal bones, and other refuse that indicates the site of a human settlement.⁹⁰ » Cette définition semble pouvoir trouver son sens à travers, une fois de plus, l'imagerie médiévale du poème. « Gap », « grave », « odours » sont des termes associés, nous l'avons dit, à la mort, tout comme les odeurs provenant d'un « amoncellement humain ». Sauf pour les traducteurs qui ont employé le mot « odeurs », c'est le sens premier du mot qui a été privilégié, soit « fumier ». En ce sens, les traducteur n° 6 et 7 semble s'être mieux collés au sens ancien du terme et ainsi conserver une certaine ambiguïté concernant la provenance de ces « odeurs infâmes ».

« Tall », lui, a été interprété par Charlotte Melançon, après quelques recherches, comme étant une façon de parodier la pédagogie des maîtres (à cause de la peur qu'ils faisaient régner parmi les élèves), en Angleterre, à l'époque à laquelle Auden enseignait⁹¹. Ce serait donc un clin d'œil à l'art oratoire. Cette interprétation explique donc le choix du terme « maîtres » fait par Melançon. Or, les autres traducteurs semblent avoir choisi de faire référence aux hommes, dans leur entièreté, qu'il soit « grands », « forts », « preux » ou simplement « vivants ».

⁸⁹ Voir Tableau 2.3

⁹⁰ The Free Dictionary. <https://www.thefreedictionary.com/midden>, En ligne. [3 décembre 2017]

⁹¹ Annie Brisset. « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999), p.64

Tableau 2.20 Mots troisième strophe

« **bird** » / « **shape** » / « **figure** » / « **spot** » / « **skin** » / « **disease** »

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « oiseau » / « chose » / « fantôme » / « vérole » / (aucun) / « hématome »	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « oiseau » / « chose » / « forme » / « tache » / « peau » / « mal »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « oiseau » / « l' » / « il » / « grains » / « peau » / « mal »	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « oiseau » / « forme » / « ombre » / « taches » / « peau » / « peste »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « oiseau » / « forme figure » / « peau tachée » / « signe » / « mal »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « oiseau » / « figure » / « peau »
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) « oiseau » / « forme » / « ombre » / « tache » / « peau » / « pestilence »	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « oiseau » / « forme » / « ombre » / « tache » / « peau » / « mal »

Les mots que nous énumérons ici sont tous au singulier et renvoient à une imagerie assez subtile. Charlotte Melançon dit d'ailleurs, à propos de la troisième strophe, qu'elle trouve plutôt particulier que tous les noms, à l'exception du nom pluriel « arbres », soient au singulier alors qu'à la strophe suivante on passe au « they » pluriel. Dans l'ouvrage d'Auden, *The Orators*, elle constate toutefois que ces « sources de terreur » peuvent renvoyer à un mal social, un embarras lié à l'homosexualité du poète. Le fameux mal être s'expliquerait donc par la pluralité de

ces sources d'angoisse traduites par d'autres images dans le recueil (corbeaux, aigle, ombres maléfiques, etc.⁹²).

Tableau 2.21 Mots quatrième strophe

« **They** » et « **he** »

Traducteur n° 1 (Didier COSTE) « on » / « auditeur » (sous-entendu)	Traducteur n° 2 (Charlotte MELANÇON) « on » / « il »
Traducteur n° 3 (Patricia GODBOUT) « on » / « guetteur » (sous-entendu)	Traducteur n° 4 (Christine KLEIN-LATAUD) « ils » / « il »
Traducteur n° 5 (Serge GAVRONSKY) « On » / « il »	Traducteur n° 6 (Serge GAVRONSKY) « ils » / (aucun)
Traducteur n° 7 (Annie BRISSET) (aucun) / (aucun)	Traducteur n° 8 (Jean LAMBERT) « Ils » / « il »

Dans cette strophe, on retrouve le fameux « they » évoqué par Melançon. On pourrait trouver cela étrange, mais tous l'ont traduit par le pronom singulier indéfini « on », même Charlotte Melançon qui trouvait sa neutralité plus juste (comme on ignore de quelle « source malveillante » il est question). Enfin, le « il » qui ne semble pas avoir de référent précis lui non plus, a été majoritairement traduit par « il », sinon par « auditeur » et « guetteur ». Ces choix semblent s'expliquer par le fait que le « il » paraît renvoyer au lecteur, celui du poème tout autant que celui qui lit le poème. Un seul et même être tourmenté.

⁹² *Ibid.*, p.65

En somme, comme nous l'avons vu dans le présent chapitre, de plusieurs difficultés rencontrées naissent diverses postures de traduction. « Les langues nous séparent et nous isolent, non parce qu'elles constituent des langues distinctes, mais parce qu'elles procèdent de cadres mentaux différents, de systèmes intellectuels dissemblables⁹³ » de dire Ortega y Grasset. Il est, pour cette raison, d'avis que la traduction est un genre littéraire à part, parce que la traduction « n'est pas l'œuvre, mais un chemin vers l'œuvre⁹⁴ ». Il ajoute même, et nous terminerons cette section sur ce point, que si l'œuvre à traduire est une œuvre poétique (ce qui est le cas pour notre corpus), la traduction n'en devient pas une par le fait même. Il prétend qu'elle est « un instrument, un dispositif technique qui nous en rapproche sans jamais prétendre la répéter ou la remplacer⁹⁵ ».

⁹³ Ortega y Gasset, *Misère et splendeur de la traduction*, p.62

⁹⁴ *Op. cit.*

⁹⁵ *Ibid.* p.62

CHAPITRE III

LECTURE D'ENSEMBLE DES DIFFÉRENTES VERSIONS

*Laisser l'original, résister à la compulsion de comparaison,
c'est là un point sur lequel on ne saurait trop insister. Car
seule cette lecture de la traduction permet
de pressentir si le texte « tient ».*

A. Berman, *John Donne*⁹⁶

Analyser une traduction, pour Berman, ce n'est pas la « juger », mais plutôt étudier comment elle s'est mise en place. Les descriptions et la caractérisation de ces diverses traductions visent à établir si elles ont bien « rendu » l'original et comment elles l'ont, ou non, rendu. Berman appelle *translation* le passage « d'une œuvre d'une langue culture à une autre. »⁹⁷ Ce processus signifie révéler à une culture réceptrice une œuvre étrangère dans ce qu'elle a de propre. Il ne s'agit donc pas seulement de traduire (faire comprendre), mais de présenter une œuvre autre. Steiner est du même avis que Berman sur ce dernier point et il dit :

Il n'existe pas deux êtres humains qui aient en commun un contexte d'association. Ce contexte ramasse la totalité d'une existence, il englobe non seulement la somme des souvenirs et des expériences personnelles, mais aussi le fonds où puise le subconscient et c'est pourquoi il varie avec chacun de nous. Par conséquent, toute manifestation linguistique entraîne un élément de spécificité individuelle, exprimé ou latent.⁹⁸

⁹⁶ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne, op. cit.*, p.65

⁹⁷ *Ibid.* p.56

⁹⁸ George Steiner. *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 1998, p.166.

La psychè traductive peut donc être interprétée de la façon suivante : un sujet suppose l'individuation (il est unique), une réflexion (tout sujet est un être qui se rapporte à soi-même) et une notion de liberté (tout sujet est responsable de ses choix). Dans le cadre de notre projet, ce sont justement ces choix qui nous intéressent.

Selon Antoine Berman, « œuvre et existence sont liées ». En effet, il est parfois difficile de saisir toute l'essence d'un texte si on ignore tout de la vie de son auteur. Berman prétend que, en ce qui concerne le traducteur, c'est un peu différent. Il dit que la vie du traducteur « ne nous concerne pas, et *a fortiori* ses états d'âme.⁹⁹ » Cependant, Berman prétend qu'il nous importe de connaître « ses domaines langagiers et littéraires¹⁰⁰ ». C'est donc dire que sa posture traductive nous intéresse. C'est justement le cas de ces différentes postures adoptées par les traducteurs dont il a été question au chapitre précédent et c'est pourquoi nous allons en dresser une vue d'ensemble.

3.1 Vue d'ensemble des huit versions de « The Three Companions »

Dans un souci de clarté, nous avons regroupé les huit traductions dont il a été question jusqu'à présent dans des tableaux indépendants et nous allons les regarder une à la fois¹⁰¹. Plutôt que de les mettre en ordre (du traducteur no 1 au traducteur no 8), les premiers tableaux concerneront les versions d'Annie Brisset (traducteur no 7), de Christine Klein-Lataud (traducteur no 4) et de Charlotte Melançon (traducteur no 2), puisque ces trois traductrices ont fourni, dans le cadre du projet de Brisset¹⁰², un

⁹⁹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, p.73

¹⁰⁰ *Op. cit.*

¹⁰¹ C'est d'ailleurs ici que nous allons nous intéresser à celle de Gavronsky (traducteur no 6) qui, dans sa forme, ne pouvait faire l'objet des mêmes comparaisons au chapitre antérieur.

¹⁰² Annie Brisset. « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999), 39-56.

commentaire détaillé des choix qu'elles ont faits et de ce qui les a influencés. Suivront les versions des autres traducteurs dont nous commenterons l'effet global, ainsi que notre traduction personnelle du poème d'Auden ; celle qui a précédé les lectures théoriques effectuées pour ce projet et celle qui remplace cette version puisque produite de façon plus « éclairée ».

Traduction 3.1 Version d'Annie Brisset

Les trois compères

« Où vas-tu donc ainsi ? demanda le lecteur
 Dans la vallée des fours donnent la mort
 Donnent la mort
 De la fosse montent là-bas de folles odeurs
 De folles odeurs
 Le creux de la combe du preux est la tombe
 Du preux est la tombe. »

« Oh ! ne crois-tu pas, demanda la peur,
 Qu'en allant au pertuis la trompeuse nuit
 La trompeuse nuit
 À ton œil vigilant cachera le vide
 Cachera le vide
 Et de la pierre au pré seras précipité ?
 Seras précipité. »

« Quel était cet oiseau ? demanda l'horreur
 Et cette forme apparue dans les arbres tordus ?
 Dans les arbres tordus
 L'ombre furtive te suit en silence
 Te suit en silence
 La tache sur ta peau est une pestilence
 Est une pestilence. »

« Loin du foyer » - répondit le chevalier
 « Jamais au tien » - répondit le pèlerin
 « Est venue ton heure » - répondit le lecteur
 Et les autres quitta, les autres quitta.

Annie Brisset a d'abord été intriguée par le mot inconnu « midden » et c'est ce mot qui lui a fait découvrir Auden. Par la suite, n'arrivant pas à franchir l'obstacle

de l'analyse et de la traduction de « The Three Companions », elle a fait appel à de grands traducteurs (et aussi des poètes) tels Didier Coste, Serge Gavronsky, Patricia Godbout, Christine Klein-Lataud, Charlotte Melançon et d'autres, qui, sans fournir leur propre traduction, ont participé à la discussion. C'est cette présentation regroupée qui paraît dans *TTR*.

Plusieurs éléments ont retenu l'attention de Brisset, la structure « trinitaire allant du niveau des strophes jusqu'à celui des phonèmes en passant par la syntaxe et le lexique, et de l'organisation sérielle des personnages allégoriques, de l'espace et du temps¹⁰³ ». Il y a aussi une structure binaire du dialogue entre les personnages et leur dualité ainsi que des redoublements phonétiques. Pour faire écho au modèle du poème qui est une chanson à répondre¹⁰⁴, forme qui, selon Brisset, se prête bien au jeu des répétitions binaires et tertiaires, c'est cette structure qu'a choisi d'adopter Brisset. Elle est d'ailleurs la seule (si on exclut la version haïku de Gavronsky) à ne pas avoir reproduit la forme fixe de départ.

Après la forme fixe, ce sont les paronomases qui sont un obstacle considérable. Brisset mentionne d'ailleurs qu'elle n'est pas parvenue à les reproduire, que cela est impossible. Elle dit aussi que trouver, en français, « une équivalence phono-sémantique pour le réseau complexe des six personnages est une entreprise vouée de toute évidence à l'échec.¹⁰⁵ » La solution pour laquelle elle a donc opté, vu que l'appariement des personnages est aussi basé sur la structure dialogique du poème, fut de les découpler en ouvrant un dialogue (demanda un tel / répondit l'autre). Annie Brisset, nous l'avons vu antérieurement, s'est intéressée à l'allégorie

¹⁰³ Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999), p.48

¹⁰⁴ Voir chapitre 1

¹⁰⁵ Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999), p.51

sémantique créée par l'imagerie médiévale et c'est ce qui a influencé ses choix de noms de personnages. Voici ce qu'elle dit :

influencée par la gravure de Dürer et par une ballade anonyme qui figure dans l'anthologie d'Auden (« The Fause Knicht upon the Road »¹⁰⁶), j'ai opté pour « chevalier », au lieu de « cavalier », et aussi pour « pèlerin ». La forme chantée du poème m'a soufflé le mot « compère » à la place de « compagnon »¹⁰⁷.

En ce qui concerne le personnage-clé « reader », qui s'oppose à son vis-à-vis « hearer », elle a privilégié le terme « lecteur » plutôt que « oreille » ou « auditeur ». En raison de l'interchangeabilité des personnages dans le poème de départ, elle n'a conservé que ce terme pour illustrer la réversibilité des positions (*reader / hearer*).

L'isotopie médiévale va influencer d'autres choix de Brisset. Entre autres, celui des mots « preux » (*tall*) comme dans l'expression moyenâgeuse « preux chevalier ». De plus, selon elle, « reader » est le savant, celui qui possède la connaissance livresque des choses, alors elle a voulu conserver la préciosité de son discours. Elle a aussi choisi d'autres termes, comme « fours » et « fosse » pour leur brièveté et leur sonorité puisqu'ils cadrent, encore une fois, avec le style de la chanson rythmée. Finalement, Brisset conclut son commentaire en disant que, n'étant pas poète, ses « longues années occupées à traduire les débats du Parlement canadien ne [l']ont pas bien préparée à traduire de la poésie. »¹⁰⁸

¹⁰⁶ Auden, 1973, p.98 dans Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999), p.51

¹⁰⁷ *Ibid.* p.51

¹⁰⁸ *Op. cit.* p.52

Traduction 3.2 Version de Christine Klein-Lataud

Les trois compagnons

Où vas-tu donc ainsi ? dit Liseur à Marcheur
Fatale est la vallée quand flambent les fabriques,
Là-bas est le fumier à l'odeur infâmante
Cette faille est la fosse où retournent les grands.

T'imagines-tu donc, dit Peureux à Curieux
Que le soir attendra que tu sois à la passe
Que ton œil diligent discernera le vide
Que ton pas glissera du granit au gazon ?

Qu'était donc cet oiseau ? dit l'Horreur à l'Oreille
As-tu vu cette forme en ces arbres tordus ?
Derrière toi sournoise s'est glissée une ombre.
Ces taches sur ta peau sont une peste atroce.

Hors de cette maison, dit Marcheur à Liseur
Jamais tu ne pourras, dit Curieux à Peureux.
C'est toi qu'ils traquent ici, dit l'Oreille à l'Horreur,
Et il les laissa là, et il les laissa là.

Christine Klein-Lataud a été intriguée par le caractère opaque et mystérieux de « *The Three Companions* ». Dans un premier temps, elle s'est donc adonnée à une lecture sensorielle du poème, elle voulait être « attentive seulement aux émotions et aux échos qu'ils suscitait en [elle].¹⁰⁹ » De cette lecture, elle retient (ou ressent) la prédominance des « tonalités sombres de la terreur ».

Dans un deuxième temps, elle s'est documentée sur le texte, en lisant *The Orators* entre autres, mais affirme que cette étape ne lui a pas été très utile puisque le poème semble revêtir une valeur autonome (Auden l'ayant republié dans tous ses recueils poétiques). Par contre, la consultation de recueils de poèmes ainsi que de quelques études critiques lui a fait découvrir qu'Auden a un genre de prédilection, soit la ballade (et un goût général pour la poésie populaire). Même s'il n'y a pas de forme fixe correspondant à une ballade anglaise, pour en conserver l'aspect, Klein-

¹⁰⁹ *Op. cit.* p. 77

Lataud a arrêté son choix sur une forme régulière, l'alexandrin. Contrairement à Annie Brisset qui « exclut radicalement l'alexandrin des formes de traduction possibles, l'accusant de "permettre un phagocytage du poème par l'aura littéraire et culturelle française"¹¹⁰ ¹¹¹ », elle l'a choisi justement parce qu'il est un mètre connu et familier en français (tout comme la ballade en anglais). L'« inquiétante étrangeté » (terme de Freud dont il a été question antérieurement) est ainsi conservée par le contraste entre la forme connue, familière, et le contenu à caractère terrifiant, inquiétant. Par contre, Klein-Lataud va le dire elle-même, elle a renoncé à la rime parce que « son utilisation [l]'entraînait dans toutes sortes de transformations qu' [elle] estimait abusives.¹¹² »

Un autre aspect essentiel du poème qu'elle a voulu conserver, c'est sa « force allitérative¹¹³ » comme la qualifie Christine Klein-Lataud. Elle a donc écrit et réécrit plusieurs fois certains vers pour enrichir sa traduction. Par exemple, elle a d'abord transcrit le vers 4 comme ceci : « Cette faille est la tombe où retournent les grands » pour ensuite changer « tombe » pour « fosse » pour créer l'allitération avec « faille ». À la troisième strophe, elle a aussi rendu « spot » par « peste » et « skin » par « peau » maintenant ainsi l'allitération de départ. Bref, sa version est riche d'allitérations même si elles ne portent pas nécessairement sur les mêmes mots.

Pour les couples de protagonistes, elle a voulu trouver des couples aussi « paronomastiques » que possible et avec la même valeur contradictoire (sans compter son souci de respecter le même nombre de syllabes). Elle a donc dû renoncer au couple « Escolier » / « Écuyer » parce que seuls des couples dissyllabiques

¹¹⁰ Annie Brisset, « Intertextualité... », p. 213

¹¹¹ Klein-Lataud, dans Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999), p.78

¹¹² *Op cit*

¹¹³ Nous ne regarderons pas ici ces allitérations dans le détail puisque cela a été fait au chapitre 2.

s'offraient pour les autres paires. Pour le couple « Reader » / « Rider », elle n'a pas choisi « coureur » parce que le mot évoque « les stades ou l'amateur de jupons » plus que celui qui fait le tour du monde. Elle avait arrêté son choix sur « Rôdeur », mais a jugé, par la suite, que c'était un terme trop péjoratif. C'est donc après avoir collaboré à l'atelier de Brisset qu'elle a emprunté « Marcheur » à une autre participante. En ce qui concerne « Fearer » / « Farer », elle admet qu'elle aurait souhaité opposer « Froussard » à « Routard », mais que « Routard » faisait trop contemporain et « Froussard » trop péjoratif lui aussi. Elle a donc choisi les noms « Peureux » et « Curieux » pour la richesse de l'assonance finale. Notons que Klein-Lataud est la seule à avoir écrit le nom des protagonistes du poème avec des majuscules (non présentes dans la version originale). Elle explique ce choix par « une tradition poétique ancienne qui existe aussi bien dans la littérature française qu'anglaise. ¹¹⁴ » De plus, elle trouve que cela donne une existence individuelle et un supplément de vie aux acteurs. Finalement, bien que l'opposition « Horreur » / « Veilleur », trouvée par Charlotte Melançon, lui plaisait, elle a conservé « Oreille » / « Horreur » pour une question de diversité. Au-delà de la diversité, ce choix est intéressant parce que le son « or » se répète avec le « hor » et crée une harmonie phonétique qui rappelle celle d'un cri, celui inquiétant d'une créature, voire celui de quelqu'un d'horrifié.

Traduction 3.3 Version de Charlotte Melançon

Épilogue

« Mais où vas-tu donc ?, dit le lecteur au marcheur,
Quand fument ses fourneaux cette vallée est traître,
Il y traîne un fumier dont les odeurs affolent,
Ce trou est une tombe où retournent les maîtres. »

¹¹⁴ Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999), p.80 Elle cite Ronsard (« Mais ils ont beau courir, car Vieillesse les suit ») et Hugo (« Le spectre Rien levait sa tête hors du gouffre »).

« Mais qu'espères-tu, dit le trembleur au flâneur,
L'ombre va retarder ton cours vers le passage
Et ton œil diligent saura-t-il voir le vide
Que tes pas sentiront entre pierre et herbage ? »

« Mais quel est cet oiseau ? », dit l'horreur au veilleur,
« As-tu vu cette chose entre les nœuds des arbres ?
Derrière toi, rapide, une forme se glisse,
La tache sur ta peau est un mal exécrationnel. »

« Hors de cette étude », - dit le marcheur au lecteur,
« Tu n'y verras rien », - dit le flâneur à l'horreur,
« On te court après », - dit le veilleur à l'horreur,
Alors qu'il les quittait, alors qu'il les quittait.

Charlotte Melançon avoue d'emblée, dans son commentaire qu'elle considère comme une sorte de journal de bord qui présente les étapes par lesquelles elle est passée pour essayer de traduire le poème, que sa lecture de « The Three Companions » l'a laissée perplexe. Entre autres parce qu'« Auden a écrit dans un nombre incroyable de formes poétiques qui vont de l'élégie à la charade en passant par le psaume et l'oratorio » et qu'il écrit généralement en vers réguliers, « ce qui pose aux traducteurs des problèmes techniques, de maîtrise de la versification, ou de ce qu'[elle] aimer[ait] appeler "l'invention contrôlée".¹¹⁵ » Klein-Lataud, sachant qu'Auden n'aimait pas trop le vers libre, s'est engagée à respecter le plus possible l'aspect technique du poème. Elle met donc le tout en alexandrins pour conserver un rythme, ou un *beat* comme elle dit, un peu comme celui de la ballade.

Elle a ensuite dressé une liste des allégories utilisées pour les personnages en jugeant que le nom-clé est « reader », un mot de deux syllabes et se terminant en -eur, terminaison que reprennent les cinq autres noms de protagonistes. Elle choisit donc « lecteur », l'équivalent français, et arrive à choisir, pour chacun des autres

¹¹⁵ Annie Brisset, « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999), p.57

couples, des mots à deux syllabes et avec la même terminaison. Toutefois, elle réalise qu'elle est « incapable de respecter l'initiale de chacun des mots, R de reader, R de rider ¹¹⁶ ». Il y a donc une perte, mais Melançon choisit de privilégier les assonances avec les finales en - eur. Cependant, parce que le traducteur, par définition, « s'essaie, se hasarde, teste, cherche, se met lui-même à l'épreuve ¹¹⁷ », elle songe à une autre solution, mais reviendra à celle de départ.

Enfin, dans la justification de sa traduction, Charlotte Melançon explique plusieurs de ses choix finaux. Elle explique le « Hors de cette étude » par la référence au sous-titre « An English Study » sur lequel Auden joue tout au long de son ouvrage. Le « Tu n'y verras rien » (du « Your's » ambigu) par le fait que le « trembleur », de façon symbolique, n'arrivera pas à voir ce vide devant lui, à aller au-delà de sa peur. « On te court après » lui est venu parce que tout le reste de la strophe est au singulier et que le « they », qui peut renvoyer à toutes sortes de sources d'angoisse, trouve son sens dans le pronom neutre « on ». Finalement, le « il » du dernier vers peut personnifier, de façon impersonnelle, tous les personnages interchangeables.

Traduction 3.4 Version de Didier Coste

« Où vas-tu donc ? », dit au lecteur le lecteur
 « Le val est fatal où des fagots flambent,
 Du fumier du tas mol les odeurs affolent,
 La combe est une tombe qui nul ne console. »

« Penses-tu donc », dit le couard au coureur,
 « Que la nuit ne colle pas au sol du col.
 Qu'à bien chercher, tu chasses ce qui se cache,
 Que tes pas du granit au gazon relâchent ? »

¹¹⁶ *Ibid.* p. 61

¹¹⁷ *Op. cit.* p.61

« Drôle d'oiseau », dit l'horreur à l'auditeur,
 « As-tu vu la chose dans l'arbre baroque ?
 Taisant se tapit à côté le fantôme,
 La vraie vérole te vaut un hématome. »

« Sors de ces lieux ! », dit au lecteur le liseur
 « C'est toi l'échec ! », dit au couard le coureur,
 « C'est toi qu'on suit », dit l'horreur à l'auditeur
 Qui laissa les autres là, qui les laissa.

(Inédit, 1990)

Didier Coste a produit la version la plus « médiévale » du poème. Il est vrai qu'Annie Brisset a basé la plupart de ses choix sur l'imagerie médiévale, mais plus par les symboles dissimulés dans le poème, tandis que Coste utilise des mots comme « horreur », « baroque », « fantôme », « vérole ». La tournure des questionnements lui est aussi unique, de même que l'utilisation des mots « vérole » et « échec ». Si nous regardons le poème globalement, nous constatons qu'à l'instar des autres participants du projet, Coste a conservé plusieurs des allitérations et a été soucieux des rimes internes. Ses couples de personnages respectent la dualité et l'interchangeabilité des couples présents chez Auden. Bref, cette traduction semble assez fidèle malgré le rythme qui, quand on lit à voix haute, diffère des autres versions par la prononciation que nécessitent certains des termes qu'il a choisis ainsi que la syntaxe (ex. La combe est une tombe qui nul ne console. »). [Nous soulignons]

Traduction 3.5 Version de Patricia Godbout

Les trois compagnons

« Mais où t'en vas-tu ? dit le lecteur au marcheur,
 Ce vallon est fatal où fument les fourneaux,
 Un fumier y répand des relents répugnants,
 Cette fosse est de tous les vivants le tombeau. »

« T'imagines-tu, dit le méfiant à l'errant,
Que tu auras franchi le col avant la nuit,
Et que ton œil perçant apercevra à temps
Les périls du sentier du roc jusqu'aux prairies ? »

« Ne vois-tu cet oiseau, dit l'horreur au guetteur,
Ne l'as-tu aperçu dans les arbres noueux ?
À pas furtifs et lents il s'approche de toi
Oh ! ces grains sur ta peau révèlent un mal affreux ! »

« Hors de ta maison », dit le marcheur au lecteur,
« Le péril est le tien », dit l'errant au méfiant,
« C'est toi qu'on poursuit », dit le guetteur à l'horreur,
Avant de les quitter, avant de les quitter.

Les couples de protagonistes de Patricia Godbout ont des noms qui se terminent soit en -eur (« lecteur / « marcheur » // « guetteur » / « l'horreur ») soit en -ant (« l'errant / « méfiant ») et cela semble être un choix liée à la richesse des rimes finales au détriment des premières lettres identiques (« reader » / « rider » // « fearer » / « farer » // « horror » / « hearer ») difficiles à conserver en français. D'ailleurs, plusieurs traducteurs ont relevé cette difficulté. Certains de ses choix de mots divergent (« vallon » et « roc ») de ceux choisis par la majorité et s'expliquent difficilement puisqu'ils ne créent aucune rime ni aucune allitération. Par contre, les allitérations et les rimes qu'elle a créées sont nombreuses et rendent bien le travail stylistique du poème original.

Traduction 3.6 Version 1 de Serge Gavronsky

Les trois compagnons

« Oh ! où allez-vous ? » dit le lecteur au crypteur,
« La vallée est fatale quand brûlent les fourneaux,
Là-bas le purin, ces odeurs putrides
Ce trou est une tombe où revient le bel homme. »

« Oh ! imaginez », dit le craintif au coursier,
 « Que l'aube retarde le passage de la passe,
 Votre regard diligent découvre le manque
 Que vos pas ressentent du granit au gazon ? »

« Oh ! qu'est-ce que cet oiseau ? » dit l'horreur au coureur
 « As-tu vu cette forme aux arbres tortillés
 Au fond surgit une figure silencieuse
 La peau tachée n'est que signe d'un mal. »

« Fuis la maison », - dit le crypteur au lecteur,
 « Jamais la tienne », - dit le coursier au craintif,
 « On te guette », - dit le coureur à l'horreur,
 Et ainsi il les abandonne, les abandonne.

Dans la version longue rendue par Gavronsky, on retrouve des choix communs aux autres propositions. C'est-à-dire que, confronté aux difficultés constituées des allitérations et des paronomases, il semble avoir orienté ses choix pour conserver plusieurs d'entre elles (ex. « granit » / « gazon » // « passage » / « passe ».) Deux couples de personnages sur trois présentent une terminaison en -eur (« lecteur » / « crypteur » // « horreur » / « coureur ») et l'autre couple a la même initiale de départ (« coursier » / « craintif ») comme les couples de protagonistes dans le poème d'Auden. Par contre, il a créé peu de rimes internes, contrairement à l'ensemble des autres versions. Bref, nous pouvons tout de même dire que le sens est assez fidèle au détriment de la forme (idem pour sa version « haïku »).

Traduction 3.7 Version 2 de Serge Gavronsky

Les trois compagnons

Où aller ?
 Fatal fourneau
 Odeurs
 la tombe

Imagine
le délai
regarde
l'herbe

Cet oiseau
L'arbre
figure doucement
la peau

Cette maison
dit le jamais
ils
là.

Gavronsky dans cette version près du haïku¹¹⁸, fait quelque chose d'étrangement efficace. Bien sûr, il n'est pas possible d'évaluer les choix faits par rapport aux allitérations, aux paronomases, aux rimes, au rythme ni même aux fameux couples de protagonistes, puisque sa traduction ne rend pas ces éléments avec lesquels les autres participants ont dû jongler, mais sa version réduit chaque vers aux signes symboliques et évocateurs qu'il contient. La forme minimaliste qu'il adopte ici, même si elle est restreinte, suscite le décryptage (un peu comme le poème original en ayant soumis les traducteurs aux décodages de ses énigmes inquiétantes). En somme, fait étrange, il a traduit le titre (« The Three Companions ») par son équivalent français malgré le fait qu'aucun personnage n'est présent dans ses quatre strophes.

Traduction 3.8 Version de Jean Lambert

Où vas-tu donc...

« Où vas-tu donc ? dit le lecteur au cavalier,
La vallée est mortelle quand les fourneaux brûlent,

¹¹⁸ Le haïku est un court poème de dix-sept syllabes, en trois vers (respectivement de 5, 7 et 5 syllabes), c'est un des genres poétiques privilégiés de la littérature japonaise qui repose sur une extrême concision formelle. Généralement il suggère des sentiments en évitant de les exprimer textuellement.

Le fumier s'y entasse et ses odeurs affolent,
Ce trou est une tombe où reviennent les forts. »

« Et crois-tu donc, dit le craintif au voyageur,
Que tu vas atteindre le col avant la brune,
Que ton œil diligent va découvrir le vide
Reconnu par tes pieds entre l'herbe et la pierre ? »

« Quel était cet oiseau ? dit l'horreur à l'oreille,
As-tu vu cette forme entre les arbres tors ?
Cette ombre te poursuit, silencieuse et rapide,
La tache sur ta peau est un mal scandaleux. »

« Va-t'en d'ici, dit le cavalier au lecteur,
« Les tiens, jamais », dit le voyageur au craintif,
« Ils ne cherchent que toi », dit l'oreille à l'horreur,
Comme il les laissait là, comme il les laissait là.

Tr. Jean LAMBERT
W.H. Auden. *Poésies choisies*
(Paris, Gallimard, 1977)

Cette version de Jean Lambert est différente des autres. En effet, contrairement à la majorité des traducteurs, il a rendu très peu des nombreuses allitérations présentes dans les vers originaux et il en va de même pour les rimes internes et les paronomases. De plus, le 2^e vers de sa dernière strophe est particulier si nous comparons avec les autres versions puisqu'il a traduit «Yours never will » - said farer to fearer » par « Les tiens, jamais », dit le voyageur au craintif » malgré le fait qu'il n'y ait rien au pluriel dans les vers précédents. Cependant, les antithèses, l'ambiguïté et l'imagerie du poème anglais ont été conservées.

3.2 Nos deux versions personnelles

De notre amour de la poésie et de notre intérêt pour les langues et la traduction est né ce projet. N'ayant aucune qualification en traduction ni expérience reconnue de poète (ou connaissance d'Auden et de sa poésie), nous avons d'abord

traduit « The Three Companions » avec hésitation en ne nous fiant qu'aux réactions sensibles et aux images mentales que ce poème provoque lors d'une première lecture.

Une fois le projet entamé et la relecture des huit versions dont il a été question bien effectuée, nous avons changé certains mots, certaines tournures de vers pour nous coller un peu plus à ce qu'ont fait les traducteurs, auteurs et poètes de notre corpus. Voyons alors ce que cela donne.

Traduction 3.9 Version antérieure aux lectures théoriques et version finale

Les trois comparses

« Mais où vas-tu ? questionna le lecteur,
La vallée fatale où brûlent les fourneaux,
Où les odeurs putréfient même l'esprit,
est cette tombe où retournent s'ensevelir les grands »

« T'imagines-tu, dit le peureux à l'écho,
Que la poussière attendra ton retour pour couvrir ton chemin,
Ton regard studieux accuse la perte
Tes pas ont-ils senti le granite et l'herbe ? »

« Quel est cet oiseau ? dit l'horreur à la nuit,
As-tu vu cette silhouette dans les arbres tordus ?
Rapidement derrière toi, elle se pose discrète
La tache sur ta peau est une atroce maladie. »

« Hors de cette maison dit le coureur,
« Tu n'y parviendras pas » répondit l'écho,
« Ils te cherchent », dit la nuit à l'horreur,
Les laissant là, les laissant là.

...

Les trois comparses

« Mais où vas-tu ? questionna le lecteur,
La vallée fatale où brûlent les fourneaux,
Où les odeurs putréfient même l'esprit,
est cette tombe où retournent s'ensevelir les grands »

« T'imagines-tu, dit le peureux à l'écho,
 Que la poussière attendra ton retour pour couvrir ton chemin,
 Ton regard studieux va apprendre l'absence
 Tes pas ont-ils senti le grès et le gazon ? »

« Quel est cet oiseau ? dit l'horreur à la nuit,
 As-tu vu cette silhouette dans les arbres sinueux ?
 Rapidement derrière toi, elle se pose discrète
 La tache sur ta peau est une atroce maladie. »

« Hors de cette maison dit le coureur,
 « Tu n'y parviendras pas » répondit l'écho,
 « Ils te cherchent », dit la nuit à l'horreur,
 Les laissant là, les laissant là.

[Nous soulignons]

Dans notre première version, il est possible de constater les nombreuses métaphores (« Où les odeurs putréfient même l'esprit » / « Ton regard studieux va apprendre l'absence » / « As-tu vu cette silhouette dans les arbres sinueux ? »), mais aussi l'absence d'antithèses (créées par la dichotomie entre les personnages entre autres) qui ont semblé fondamentales aux autres traducteurs. Cela s'explique par le fait qu'au départ, il nous a semblé moins important de savoir qui s'adressait à qui que de « ressentir » l'inquiétant message. La métaphore des « odeurs » qui « putréfient l'esprit » se rapproche naïvement du sens choisi par les traducteurs puisqu'ils ont traduit « madden », pour la plupart, par la notion de perte d'esprit, de folie et qu'ici, c'est ce que l'image signifie. « Le regard studieux », qui avait été un choix spontané de notre part rejoint aussi la notion d'apprentissage, de sagesse, mais pour un personnage qui va l'acquérir une fois que sa témérité l'aura mis en danger. Puis, l'image des « arbres sinueux » (« sinueux » a remplacé « tordus ») nous apparaît bien pensée puisque le terme « sinueux » est généralement associé au mot « chemin », ce qui peut faire penser au chemin du « rider », de même que toutes les directions que

peut prendre son esprit inquiet de ce qui se trouve dans les arbres. Nous avons donc maintenu ces choix dans la version finale.

En ce qui concerne les allitérations et les paronomases si chères aux traducteurs de notre corpus, il n'est pas possible de dire qu'elles ont été aussi bien rendues dans l'une ou l'autre de nos versions. En effet, à l'exception de « grès » et « gazon », différents de « granite » et « herbe » de la première version, ainsi que « silhouette » et « sinueux », un retravail n'a pas permis d'en ajouter d'autres (le faire nous aurait paru être une imposture puisque nous étions maintenant au courant de ce que tous les autres avaient fait).

Enfin, dans l'ensemble, nos deux versions s'éloignent de la forme privilégiée par la majorité et de l'imagerie symbolique et médiévale dont il a été question. Cela s'explique bien évidemment parce que toute cette recherche nous était au départ inconnue et, à l'inverse, trop connue au moment de produire la version finale. Nous avons donc conservé nos choix personnels plus près, peut-être, de ceux que peuvent faire des amoureux de littérature qui ne sont toutefois ni auteurs, ni traducteurs, ni poètes. Plusieurs de nos théoriciens l'ont dit, et Louis Jolicoeur l'a exprimé ainsi :

l'effet du texte, c'est ce à quoi le traducteur doit se consacrer, dès qu'il a trouvé sa voie (et sa voix) entre les deux pôles qu'un étrange pendule semble de tout temps lui avoir imposé : la fidélité et l'adaptation, ou, si l'on préfère, la littéralité et la littérarité¹¹⁹.

Adapter voudrait alors dire qu'on ne rend pas exactement l'original, mais plutôt l'effet qu'il produit et cela ressemble plus à ce que nous avons fait nous-mêmes en

¹¹⁹ Louis Jolicoeur. (1995) *La sirène et le pendule. Attirance et esthétique en traduction littéraire*, Québec : L'instant même. p. 8.

nous essayant à la traduction. Nous concluons justement ce travail en nous intéressant brièvement à l'adaptation.

CONCLUSION

Chacun de nous s'approvisionne, délibérément ou par habitude, à deux sources linguistiques : la langue courante qui correspond au niveau de culture personnel, et un fonds privé. Ce dernier se rattache de façon inextricable au subconscient, aux souvenirs dans la mesure où ils sont susceptibles de verbalisation, et à l'ensemble singulier et irréductible que compose la personnalité psychologique et somatique¹²⁰.

George Steiner

Dans son ouvrage *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, George Steiner dit, comme nous l'avons vu, qu'

il n'existe pas deux êtres humains qui aient en commun un contexte d'association. Ce contexte ramasse la totalité d'une existence, il englobe non seulement la somme des souvenirs et des expériences personnelles, mais aussi le fond où puise le subconscient et c'est pourquoi il varie avec chacun de nous. Par conséquent, toute manifestation linguistique entraîne un élément de spécificité individuelle, exprimé ou latent¹²¹.

Dès lors, il semble impossible de considérer qu'une traduction puisse être identique à un original. Quel est donc le but ultime d'une traduction ? Faire connaître une œuvre ? La faire vivre ? Prolonger sa durée en la modernisant ? Bref, ces questionnements ont fait l'objet de notre projet qui n'a pas la prétention d'avoir résolu ces grandes questions sur lesquelles les théoriciens s'interrogent constamment

¹²⁰ STEINER, George. *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 1998, p.54

¹²¹ *Ibid.* p. 166.

en revisitant leurs diverses positions pour tenter d'y répondre. Depuis au moins le XVII^e siècle, la théorie de la traduction détermine presque toujours trois catégories de traduction. La première catégorie inclut la traduction strictement littérale, le couplage terme à terme des dictionnaires bilingues, du manuel de langue, de l'antisèche. La seconde de ces catégories est l'immense zone moyenne de la « translation » à l'aide d'un énoncé fidèle mais toutefois autonome. Cela implique que le traducteur demeure très près de l'original, mais qu'il compose un texte qui passe bien dans sa langue et qui se tient sans nécessité de secours externe. La troisième catégorie, elle, est celle de l'imitation, de la recreation, de la variation ou de l'interprétation parallèle. « Elle occupe une aire vaste et diffuse qui s'étend de la transposition de l'original en un parler plus accessible jusqu'à l'écho le plus libre d'allusions où de touches parodiques ¹²² ». Bien sûr, ces catégories n'obéissent pas à la même visée et ne répondent probablement pas aux mêmes critères de traduction.

Des critères déterminant ce qu'est une bonne traduction sont indispensables au travail du traducteur. Selon Vinay et Darbelnet les critères essentiels à une bonne traduction sont les suivants : tout d'abord, il doit y avoir transmission exacte du contenu. Ensuite, il faut une observation des normes grammaticales dans la langue cible; la traduction doit aussi être idiomatique et l'équivalence stylistique doit être respectée. Enfin, une adaptation culturelle visant à satisfaire le lecteur de la langue-culture cible est, elle aussi, nécessaire. Ce dernier critère met en évidence la notion d'adaptation, terme que Vinay et Darbelnet définissent ainsi: l'adaptation, c'est la « description culturelle d'une situation donnée en langue source, rendue par la référence d'une situation analogue en langue cible ¹²³ ». Selon cette définition, la traduction devient, en quelque sorte, un acte de transformation, l'intégration d'un texte étranger dans une nouvelle langue-culture où les données de l'expérience

¹²² *Op. cit.*, p.238

¹²³ Leila Young Bellaiche, *Problèmes théoriques et pratiques de la traduction des textes poétiques*, mémoire de maîtrise (arts), Université de Montréal, 1976 p. 24.

cognitive s'organisent différemment. D'ailleurs, la langue, comme la définit la linguistique générale, est « un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse différemment dans chaque communauté linguistique¹²⁴ ». Si nous nous fions à cette définition, la traduction devient une entreprise, plus souvent qu'autrement, vouée à l'échec.

Notre mémoire s'est proposé de confronter plusieurs conceptions littéraires, poétiques et linguistiques des diverses théories de la traduction. En fait, après avoir tracé un portrait des théories sur la poésie ainsi que sur la traduction, nous avons rendu compte de la spécificité langagière de la poésie (et, plus spécifiquement, d'un poème d'Auden). Ce tour d'horizon des grandes théories (celles, notamment, de Saussure, de Jakobson, de Berman, de Meschonnic et de Steiner) aboutit au constat suivant : le texte poétique est complexe dans la mesure où sa traduction peut se heurter à un sens qui échappe (ou qui ne peut trouver d'équivalent dans un contexte social différent). La question, en poésie, n'est donc pas tellement de savoir ce qu'il faut traduire exactement, mais plutôt de la façon dont il faut le traduire.

Le poème comporte des problèmes particuliers de « traduisibilité ». Lélia Bellaïche Young, dans son mémoire de maîtrise portant sur les problèmes théoriques et pratiques de la traduction des textes poétiques, précise que la traduction poétique pose en son essence un problème « sémantique » épineux, découlant de la manière dont les langues sont construites et de l'aptitude humaine à penser d'une manière symbolique. Bref, il ne faut pas négliger le rapport forme/sens dans les créations littéraires en général, et dans les œuvres poétiques en particulier.

¹²⁴ *Ibid.*, p.8.

Cette notion de création, ou d'aspect créateur de la traduction, nous ramène vers l'idée d'adaptation. Ce terme est vaste et il trouve une signification en biologie (changement survenu chez un individu animal ou végétal, à une lignée ou à une espèce, et qui augmente leurs chances de survie et de reproduction dans le milieu où ils vivent), en géographie (conformité du relief) ainsi qu'en musique et en cinéma (transformation d'une œuvre pour la rendre propre à une autre destination). Ce sont des définitions du Larousse, mais Guillaume Simonet propose une étymologie plus large :

« Adapter » provient du latin *apere* (lier, attacher), dont le participe passé *aptus* (apte) ajouté à la locution *ad* (à, vers) a donné le verbe *adaptare* (ajuster à, en vue de) [Rey, 2006]. Emprunté au latin au XIII^e siècle, « adapter » apparut au sens concret (appliquer), puis au figuré (mettre en accord avec quelque chose). Certains usages disparurent (s'adapter contre quelqu'un) et l'emploi actuel de « s'adapter » émergea au XVI^e siècle, accompagné de dérivés (aptitude, approprié ou adhérer) [Rey-Debove et Rey, 2007]. « Adaptation » dérive du latin médiéval *adaptatio*, attesté au XIII^e siècle, mais généralisé en français puis en anglais au XVI^e siècle pour désigner l'action d'adapter au sens d'ajuster. En rhétorique, le terme exprime la convenance à une situation (1578), sens repris au XIX^e siècle pour indiquer la transformation d'une œuvre à une forme nouvelle.¹²⁵

En réalité, peu importe la définition choisie, l'adaptation se présente comme une création à part entière, une façon de rendre « convenable », par la transformation, une chose en une autre, voire une œuvre en une autre. « En une autre » voudrait alors dire qu'une nouvelle création est disponible et qu'elle est née de diverses interprétations, de diverses appropriations, de diverses pratiques, peut-être même de diverses traductions ou imitations. D'ailleurs, Steiner définit l'*imitatio* comme suit: « À l'autre

¹²⁵ Le concept d'adaptation : polysémie interdisciplinaire et implication pour les changements climatiques, Natures Sciences Sociétés 2009/4 (Vol. 17) p.2

extrême [de la traduction ou de l'adaptation], on a l'imitation dans laquelle le traducteur (s'il n'a pas à ce moment perdu ce nom) s'octroie non seulement la liberté de s'écarter des mots et du sens mais encore les abandonne quand il en voit la possibilité¹²⁶». Cette dernière définition pourrait assurément participer d'un autre horizon théorique et pratique; peut-être qu'elle laisse entrevoir une visibilité possible, voire recherchée, pour le « traducteur » qui pratique l'adaptation ou l'imitation, contrairement à l'invisibilité¹²⁷ qu'on lui attribue, et dont il a été question dans le présent travail, mais cette question devrait faire l'objet d'une autre étude.

¹²⁶ George Steiner, p. 239

¹²⁷ L. Venuti, *The Translators's Invisibility*.

ANNEXE : LES HUIT TRADUCTIONS

Poème 1	Poème 2
« Où vas-tu donc ? », dit au lecteur le lecteur « Le val est fatal où des fagots flambent, Du fumier du tas mol les odeurs affolent, La combe est une tombe qui nul ne console. » « Penses-tu donc », dit le couard au coureur, « Que la nuit ne colle pas au sol du col. Qu'à bien chercher, tu chasses ce qui se cache, Que tes pas du granit au gazon relâchent ? » « Drôle d'oiseau », dit l'horreur à l'auditeur, « As-tu vu la chose dans l'arbre baroque ? Taisant se tapit à côté le fantôme, La vraie vérole te vaut un hématome. » « Sors de ces lieux ! », dit au lecteur le lecteur « C'est toi l'échec ! », dit au couard le coureur, « C'est toi qu'on suit », dit l'horreur à l'auditeur Qui laissa les autres là, qui les laissa. Tr. Didier COSTE (inédit, 1990)	Épilogue « Mais où vas-tu donc ?, dit le lecteur au marcheur, Quand fument ses fourneaux cette vallée est traître, Il y traîne un fumier dont les odeurs affolent, Ce trou est une tombe où retournent les maîtres. » « Mais qu'espères-tu, dit le trembleur au flâneur, L'ombre va retarder ton cours vers le passage Et ton œil diligent saura-t-il voir le vide Que tes pas sentiront entre pierre et herbage ? » « Mais quel est cet oiseau ? », dit l'horreur au veilleur, « As-tu vu cette chose entre les nœuds des arbres ? Derrière toi, rapide, une forme se glisse, La tache sur ta peau est un mal exécration. » « Hors de cette étude », - dit le marcheur au lecteur, « Tu n'y verras rien », - dit le flâneur à l'horreur, « On te court après », - dit le veilleur à l'horreur, Alors qu'il les quittait, alors qu'il les quittait. Tr. Charlotte MELANÇON

Poème 3

Les trois compagnons

« Mais où t'en vas-tu ? dit le lecteur au
marcheur,
Ce vallon est fatal où fument les fourneaux,

Un fumier y répand des relents répugnants,
Cette fosse est de tous les vivants le
tombeau. »

« T'imagines-tu, dit le méfiant à l'errant,
Que tu auras franchi le col avant la nuit,
Et que ton œil perçant apercevra à temps
Les périls du sentier du roc jusqu'aux
prairies ? »

« Ne vois-tu cet oiseau, dit l'horreur au
guetteur,
Ne l'as-tu aperçu dans les arbres noueux ?
À pas furtifs et lents il s'approche de toi.

Oh ! ces grains sur ta peau révèlent un mal
affreux ! »

« Hors de ta maison », dit le marcheur au
lecteur,
« Le péril est le tien », dit l'errant au
méfiant,
« C'est toi qu'on poursuit », dit le guetteur à
l'horreur,
Avant de les quitter, avant de les quitter.

Tr. Patricia GODBOUT

Poème 4

Les trois compagnons

Où vas-tu donc ainsi ? dit Liseur à
Marcheur
Fatale est la vallée quand flambent les
fabriques,
Là-bas est le fumier à l'odeur infâmante
Cette faille est la fosse où retournent les
grands.

T'imagines-tu donc, dit Peureux à Curieux
Que le soir attendra que tu sois à la passe
Que ton œil diligent discernera le vide
Que ton pas glissera du granit au gazon ?

Qu'était donc cet oiseau ? dit l'Horreur à
l'Oreille
As-tu vu cette forme en ces arbres tordus ?
Derrière toi sournoise s'est glissée une
ombre.
Ces taches sur ta peau sont une peste atroce.

Hors de cette maison, dit Marcheur à Liseur

Jamais tu ne pourras, dit Curieux à Peureux.

C'est toi qu'ils traquent ici, dit l'Oreille à
l'Horreur,
Et il les laissa là, et il les laissa là.

Tr. Christine KLEIN-LATAUD

Poème 5

Les trois compagnons

« Oh ! où allez-vous ? » dit le lecteur au
crypteur,
« La vallée est fatale quand brûlent les
fourneaux,
Là-bas le purin, ces odeurs putrides
Ce trou est une tombe où revient le bel
homme. »

« Oh ! imaginez », dit le craintif au
coursier,
« Que l'aube retarde le passage de la passe,
Votre regard diligent découvre le manque
Que vos pas ressentent du granit au
gazon ? »

« Oh ! qu'est-ce que cet oiseau ? » dit
l'horreur au coureur
« As-tu vu cette forme aux arbres tortillés
Au fond surgit une figure silencieuse
La peau tachée n'est que signe d'un mal. »

« Fuis la maison », - dit le crypteur au
lecteur,
« Jamais la tienne », - dit le coursier au
craintif,
« On te guette », - dit le coureur à l'horreur,
Et ainsi il les abandonne, les abandonne.

Tr. Serge GAVRONSKY

Poème 6

Les trois compagnons

Où aller ?

Fatal fourneau

Odeurs
la tombe

Imagine

le délai
regarde
l'herbe

Cet oiseau

L'arbre
figure doucement
la peau

Cette maison

dit le jamais

ils
là.

Tr. Serge GAVRONSKY

Poème 7

Les trois compères

« Où vas-tu donc ainsi ? demanda le lecteur
Dans la vallée des fours donnent la mort

Donnent la mort
De la fosse montent là-bas de folles odeurs

De folles odeurs
Le creux de la combe du preux est la tombe

Du preux est la tombe. »

« Oh ! ne crois-tu pas, demanda la peur,

Qu'en allant au pertuis la trompeuse nuit
La trompeuse nuit

À ton œil vigilant cachera le vide
Cachera le vide

Et de la pierre au pré seras précipité ?
Seras précipité. »

« Quel était cet oiseau ? demanda l'horreur

Et cette forme apparue dans les arbres
tordus ?
Dans les arbres tordus

L'ombre furtive te suit en silence
Te suit en silence
La tache sur ta peau est une pestilence
Est une pestilence. »

« Loin du foyer » - répondit le chevalier
« Jamais au tien » - répondit le pèlerin
« Est venue ton heure » - répondit le lecteur
Et les autres quitta, les autres quitta.

Tr. Annie BRISSET

Poème 8

Où vas-tu donc...

« Où vas-tu donc ? dit le lecteur au cavalier,
La vallée est mortelle quand les fourneaux
brûlent,
Le fumier s'y entasse et ses odeurs affolent,
Ce trou est une tombe où reviennent les
forts. »

« Et crois-tu donc, dit le craintif au
voyageur,
Que tu vas atteindre le col avant la brune,
Que ton œil diligent va découvrir le vide
Reconnu par tes pieds entre l'herbe et la
pierre ? »

« Quel était cet oiseau ? dit l'horreur à
l'oreille,
As-tu vu cette forme entre les arbres tors ?
Cette ombre te poursuit, silencieuse et
rapide,
La tache sur ta peau est un mal
scandaleux. »

« Va-t'en d'ici, dit le cavalier au lecteur,
« Les tiens, jamais », dit le voyageur au
craintif,
« Ils ne cherchent que toi », dit l'oreille à
l'horreur,
Comme il les laissait là, comme il les
laissait là.

Tr. Jean LAMBERT

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Brisset, Annie. « Traduire le texte dans son projet. Le littéralisme est soluble dans la poésie moderne : Auden. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 12(2) (1999) : 39-56.

Spears, Monroe K. *Auden*, Englewood Cliffs, coll. « Twentieth century views », 1964, 184 p.

Smith, Stan. *The Cambridge Companion to W.H. Auden*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 265 p.

Ouvrages sur les théories de la poésie

Brault, Jacques, *Alain Grandbois*. Paris : Seghers. Coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 172. 1968. p. 204.

Brisset, Annie. « Poésie : le sens en effet. Étude d'un translème », *Méta*, 29(3).1984, 259-266

Caillois, Roger. *Les impostures de la poésie*, coll. « Collection Métamorphoses », Paris, Gallimard , 1962 [c1945], 91 p.

Cohen, Jean. *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris : Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1979, 288 p.

Fontaine, David. *La poétique : Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, coll. « Collection 128. Lettres », Paris, F. Nathan , 1993, 128 p.

Young, Lélia Bellaïche. *Problèmes théoriques et pratiques de la traduction des textes poétiques*, mémoire de maîtrise (arts), Université de Montréal, 1976, 174 p.

Ouvrages sur les théories de la traduction

Bénard, Jean-Paul. et Paul A. Horguelin. *Pratique de la traduction*, deuxième édition, Québec, linguattech, 1979.

Benjamin, Walter, *Oeuvres I*, trad. De l'Allemand par Maurice de Gandillac, Paris Gallimard 2000

Berman, Antoine. « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, n° 4, 1985, p.67-81.

Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, 275 p.

Berman, Antoine. « Au début était le traducteur », *TTR*, 14(2) (2001)

Delavenay, Émile. *La machine à traduire*, coll. Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, 128 p.

Gémar, Jean-Claude. *Traduire ou l'art d'interpréter. Fonctions, statut et esthétique de la traduction*, Tome 1 de *Principes*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1995, 257 p.

Jolicoeur, Louis. *La sirène et le pendule. Attirance et esthétique en traduction littéraire*, Québec : L'instant même. 1995, 171p.

Kundera, Milan. « Une phrase ». 1993. *Les testaments trahis*. Coll. « Folio », Paris: Gallimard, 333 p

Larose, Robert. *Théories contemporaines de la traduction* (2^e éd.), Québec : Presses de l'Université du Québec, 1989, 336 p.

Lefevere, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London : Routledge, 1992, 208 p.

Meschonnic, Henri. *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1970, 184 p.

Meschonnic, Henri. « Poétique du traduire » dans *Pour la poétique II*, Paris :Gallimard. 1973.

Mounin, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, 296 p.

Ortega y Gasset, José. *Misère et splendeur de la traduction*, Texte établi et traduit par : François Géral, Postface de : Jean-Yves Masson, Les Belles Lettres, Paris, 144p.

Oseki-Dépré, Inès. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin, 1999 p.19

Ricoeur, Paul. *Sur la traduction*, Paris : Bayard, 2004, 68 p.

Steiner, George. *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 1998, 692 p.

Van Schendel, Michel. « La traduction de poème : un art, un paradoxe », *Spirale* (197) (2004) :13-14

Sites Internet

The Free Dictionary. Midden. Récupéré le 3 décembre 2017 de <https://www.thefreedictionary.com/midden>,

Arguedas, Pascale. Wystan Hugh Auden. Récupéré le 8 août 2010 de http://pagesperso-orange.fr/calounet/biographies/auden_biographie.htm

Gaden, Élodie. Baroque. Récupéré le 3 décembre 2017 de <https://www.lettres-et-arts.net/histoire-litteraire-17-18eme/baroque/definition-baroque+158>

Iqbal, Huma, Sadaf Iqbal et Aqsa Kanwal, « Stylistic Analysis of the Poem "O Where are you Going" by W. H. Auden ». *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 4 (11) : Septembre 2014.