

Regard sur la poésie ludique ou le jeu est dans le jeu (et réciproquement)
Quelques remarques sur 4 x 3 poèmes de Desnos, Prévert, Queneau, Vian suivies de 4 + 2 + 6 traductions

Guy Leclercq

Volume 34, Number 1, mars 1989

Humour et traduction
Humour and Translation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/003434ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/003434ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)
Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN
0026-0452 (print)
1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leclercq, G. (1989). Regard sur la poésie ludique ou le jeu est dans le jeu (et réciproquement) : quelques remarques sur 4 x 3 poèmes de Desnos, Prévert, Queneau, Vian suivies de 4 + 2 + 6 traductions. *Meta*, 34(1), 44–62.
<https://doi.org/10.7202/003434ar>

REGARD SUR LA POÉSIE LUDIQUE OU LE JEU EST DANS LE JEU (ET RÉCIPROQUEMENT)

Quelques remarques sur 4 x 3 poèmes de Desnos, Prévert, Queneau, Vian
suivies de 4 + 2 + 6 traductions

GUY LECLERCQ
Université de Paris VIII, France

ROBERT DESNOS

D1 LA BALEINE

Plaignez, plaignez la baleine
Qui nage sans perdre haleine
Et qui nourrit ses petits
De lait froid sans garantie.
La baleine fait son nid
Oui, mais petit appétit,
Dans le fond des océans
Pour ses nourrissons géants.
Au milieu des coquillages,
Elle dort sous les sillages
Des bateaux, des paquebots
Qui naviguent sur les flots.

D2 LA FOURMI

Une fourmi de dix-huit mètres
Avec un chapeau sur la tête,
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
Une fourmi traînant un char
Plein de pingouins et de canards,
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
Une fourmi parlant français,
ça n'existe pas, ça n'existe pas.
Eh ! Pourquoi pas ?

D3 Notre paire quiète, ô yeux ! que votre «non !» soit sang (t'y fier ?) que votre araignée rie, que votre vol honteux soit fête (au fait) Sur la terre (commotion !)

Donnez-nous, aux joues réduites
notre pain quotidien.
Part donnez nous de nos œufs foncés
comme nous part donnons
à ceux qui nous ont offensés.
Nounou laissez-nous succomber à la tentation
et d'aile ivrez-nous du mal.

JACQUES PRÉVERT

P1 LE DERNIER CARRÉ

Un alcoolonel d'infanterie tropicale
frappé d'hémiplégie anale
s'écroule dans le tourniquet aux tickets
bloquant à lui seul
l'entrée de toute une exposition coloniale

Ses dernières paroles
Ils ne passeront pas.

P2 LE CONTRÔLEUR

Allons allons
Pressons
Allons allons
Voyons pressons
Il y a trop de voyageurs
trop de voyageurs
Pressons pressons
Il y en a qui font la queue
Il y en a partout
Beaucoup
Le long du débarcadère
Ou bien dans les couloirs du ventre de leur mère
Allons allons pressons
Pressons sur la gâchette
Il faut bien que tout le monde vive
Alors tuez-vous un peu
Allons allons
Voyons
Soyons sérieux
Laissez la place
Vous savez bien que vous ne pouvez pas rester là
Trop longtemps
Il faut qu'il y en ait pour tout le monde
Un petit tour on vous l'a dit

Un petit tour du monde
 Un petit tour dans le monde
 Un petit tour et on s'en va
 Allons allons
 Pressons pressons
 Soyez polis
 Ne poussez pas

P3 L'AMIRAL

L'amiral Larima
 Larima quoi
 la rime à rien
 l'amiral Larima
 l'amiral Rien.

RAYMOND QUENEAU

Q1 Quand les poètes s'ennuient alors il leur ar-
 Rive de prendre une plume et d'écrire un po-
 Eme on comprend dans ces conditions que ça bar-
 Be un peu quelque fois la poésie la po-
 Ésie

Q2 Un train qui siffle dans la nuit
 C'est un sujet de poésie
 Un train qui siffle en Bohême
 C'est là le sujet d'un poème

 Un train qui siffle mélod'
 Jeusement c'est pour une ode
 Un train qui siffle comme un sansonnet
 C'est bien un sujet de sonnet

 Et un train qui siffle comme un hérisson
 Ça fait tout un poème épique
 Seul un train sifflant dans la nuit
 Fait un sujet de poésie.

Q3 FORME DE LA FERME

La vache vèle un veau velu
 le bœuf boit à l'abreuvoir
 la poule picore
 le chat cherche à se hucher
 au haut du bûcher
 le cheval et sa charrette
 charroient des sacs de son

l'ouvrier agricole sur sa motocyclette
 soulève un peu de poussière
 le chien aboie
 le fumier fume
 le fermier fume
 la ferme est de forme
 parallélipipédique
 la cheminée cylindrique
 et l'arrière de la ménagère
 sphérique

BORIS VIAN

V1 DONNEZ LE SI

Donnez le si
 Il pousse un if
 Faites le tri
 Il naît un arbre
 Jouez au bridge, et le pont s'ouvre
 Engloutissant les canons les soldats
 Au fond, au fond affectionné
 De la rivière rouge
 Ah, oui les Anglais sont bien dangereux.

V2 LA VRAIE RIGOLADE

À Raymond le chêne

Dans l'métro, ça y sent mauvais
 Et on n'a l'y droit d'y rien faire :
 «Défense de cracher du sang»
 «Défense de fumer des harengs»
 «Les places tamponnées sette et uitt»
 Sont réservotées aux squelettes
 Et aux lépreux et aux jésuites
 Par ordre de prioritette.»
 On sort, et là, i faut qu'on jette
 Les cadavres dans la corbeille
 Et au luxembourg c'est pareille
 «On n'a pas l'droit d'brouter l'oseille»
 «I faut tnr les cercueils en laisse»
 «Faut pas marcher sur le curé»
 Et pour se reposir la faissee
 Faut qula chaisière se soye tirée
 Viens au bistro c'est bien plus chouette
 On peut apporter sa cuvette
 On peut cracher tout l'sang qu'on veut

Laisser les cercueilles se marrer
 Danser la souingue sur le curé
 Et fumer des têtes coupées
 Céti pas mieux ? Céti pas mieux ?

V3 SI J'ÉTAIS PÔHÉTEÛ

Si j'étais pôhéteû
 Je serais ivrogneû
 J'aurais un nez rougeû
 Une grande boîteû
 Où j'empilerais
 Plus de cent sonnaïs
 Où j'empilerais
 Mon nœuvreû complait

La poésie est jeu. Écrire en rompant les règles admises de l'écriture prosodique est un écart, une mise en marge, une mise ailleurs ; déjouer les contraintes et se jouer de la norme en se donnant l'humour comme nouvelle règle est un pas de plus vers l'affranchissement. Le jeu est dans le jeu. De tous temps des poètes ont joué de cette arme redoutable — l'humour ; du jeu parade / parure pour le plaisir, au jeu dévastateur pour la jouissance de la destruction, tous les stades de cette atteinte à la normalité, à l'attendu, au prévu, sont illustrés dans la poésie française de la deuxième moitié de ce siècle. Je ne retiendrai pourtant ici qu'un quarteron de poètes¹, tous grands amateurs de jeux de langue et grands pourvoyeurs de facéties verbales aussi diverses que variées.

Mon propos est de relever les diverses manifestations de deux grands types de jeux afin d'en montrer la nature et d'en souligner les aspects essentiels qui sollicitent le traducteur, ce lecteur privilégié. Je m'attacherai donc essentiellement aux jeux de sons et aux jeux de sens : jeux de sons qui s'appuient sur l'écho (qu'il soit simple ou double) et la duplication (ponctuelle, essentielle ou prépondérante) ; jeux de sens, jeux avec les mots, qui s'appuient sur la répétition (simple, massive ou génératrice d'ambiguïté), sur la polysémie (qu'elle se manifeste dans des glissements de sens, parfois avec un traitement original de l'orthographe, ou qu'elle repose sur des à peu près à la conception hardie), ou encore sur la création lexicale (qu'elle naisse de la coupure de mots, de la substitution d'une désinence à une autre, ou de procédés précis, tels que le mot-valise ou le palindrome) ; ce rapide regard sur les jeux de mots se terminera sur l'évocation d'une exploitation de la traduction elle-même comme procédé d'écriture ludique.

Je terminerai cette approche des jeux d'écriture en proposant une traduction pour quatre poèmes, «Quand les poètes...» de Queneau, «Le contrôleur», de Prévert, «Donnez le si» et «La vraie rigolade» de Vian ; puis viendront une double traduction de «La Fourmi» de Desnos et enfin six traductions pour «L'amiral» de Prévert.

JEUX DE SONS

Jeux phoniques et effets humoristiques sont intimement liés dans les quelques poèmes que l'on vient de lire. De l'écho simple à la duplication en série, la reprise d'un son, qu'il soit vocalique ou consonantique, est l'un des procédés générateurs d'effets de sens les plus fréquemment et les plus largement employés.

ÉCHOS SONORES SIMPLES

Tout usager de parole le sait — ou le sent — le sens des mots ne se réduit pas à leur signification sémantique. Ainsi, «la rivière rouge» (VI) ne dit pas ce que disent «le fleuve rouge» ou «la rivière écarlate». «Au haut du bûcher (Q3) n'est pas en tous points égal à «en haut du bûcher», pas plus que «plein de pingouins» (D2) ne l'est de «chargé de pingouins». La simple substitution d'un terme dans une catégorie grammaticale donnée sans qu'il soit tenu compte de sa composante phonique, ne peut en aucun cas permettre d'en transposer tout le sens.

ÉCHOS COMPLEXES, ÉCHOS EN SÉRIES

Le simple écho se démultiplie parfois et la séquence que cette kyrielle introduit est alors génératrice de sens. Il en est ainsi de la triple reprise de /f/ dans «au fond, au fond affectionné» (VI) et de celle de /ik/ trois fois en fin de vers dans «parallélépipédique, cylindrique, et sphérique» (Q3) ou de la quadruple reprise de la paire /t/ /k/ dans (P1) où l'on voit la réalisation sonore confirmer ce que l'écriture graphique suggère, graphèmes et phonèmes entretenant les rapports 4-5 et 4-4 dans l'une et l'autre réalisations :

s'écroule dans le tourniquet aux tickets bloquant à

/sekruldãleturniketotikeblokãta/

ÉCHOS ESSENTIELS ET PRÉPONDÉRANTS

L'écho phonique peut également être l'un des éléments essentiels d'un poème comme l'est la paire minimale /l/ /m/ dans «amiral Larima» (P3) où les deux phonèmes apparaissent respectivement douze et huit fois dans les dix-sept mots que compte le poème. «Si j'étais pôhétéû» (V3) illustre un autre cas de jeu phonique sur lequel repose tout l'effet humoristique : cinq sonorisations abusives du e muet en fin de vers sont transcrites par une orthographe originale, «pohétéû, ivrogneû, rougeû, boîteû, nœuvreû» ; ce dernier mot, le seul de la série à ne pas être à la rime, présente un double jeu d'écriture : à la désinence accentuée s'ajoute la matérialisation écrite de la liaison :

mon œuvre → mon nœuvreû

LA VOIX DU SILENCE

D'abord unité de sens parmi d'autres unités de sens, puis élément de sens prépondérant, l'écho phonique peut être le ressort humoristique essentiel de tout le poème. Ainsi, «Forme de la ferme» (Q3) totalise trente-cinq apparitions groupées de sept phonèmes principaux (/f/ et /j/ x 8, /s/ x 7, /v/ x 4, /b/ x 3, /p/ x 2). Ce poème est certes remarquable par son exploitation systématique de quelques jeux de sons, mais il l'est également par l'absence brutale de jeu qui vient briser une série. Des douze personnages et objets dont la forme est qualifiée (vache, bœuf, poule, chat, cheval, ouvrier agricole,

fumier, fermier, ferme, chien, cheminée, arrière de la fermière), onze le sont par un ou plusieurs termes qui contiennent une consonne spécifique ; un seul, «chien», n'entre pas dans le jeu.

La vache vêle un veau velu

Le bœuf boit à l'abreuvoir

La poule picore

...

Le chien aboie

Sans m'attarder sur ce poème en bien des points remarquable, et après avoir encore souligné comment l'absence de bruit se fait entendre autant que (grâce à) sa démultiplication en rafale, je voudrais seulement, en restant sur ces trois premiers vers, souligner deux points qui participent à l'accumulation d'éléments distincts et complémentaires — base de l'humour du poème dans son entier : d'abord le parallélisme massif des structures syntaxiques mises en série (det+N+V+Comp), ensuite, l'ordre décroissant du nombre des phonèmes récurrents (/v/ x 4, /b/ x 3, /p/ x 2). Ce dernier point mérite que l'on s'y attarde ; l'observation de la valeur des rapports numériques des différents composants d'un texte étant toujours source d'information sur la structure et l'organisation même du texte.

ABSENCE DE L'ÉCHO

Traduire un poème qui renferme des jeux de sons revient donc à prêter la plus grande attention à la réalité physique du ou des phonèmes concernés, à leur position dans le contexte phonique où ils se manifestent, à leur fréquence, à leur récurrence et à leur charge de sens, voire à leur valeur métaphorique ; mais traduire, c'est également tenir le plus grand compte de l'absence d'écho là où il est attendu, c'est tenir compte du silence brutal dans une série sonore. Voir le blanc, entendre le silence, voilà deux exigences qu'entraîne la traduction de la poésie ludique (et peut-être même de toute la poésie)⁴.

JEUX DE MOTS

Face aux différents procédés créateurs d'humour, la simple répétition fait souvent figure de technique d'écriture élémentaire, qu'il s'agisse de la reprise d'un élément lexical simple, d'une locution, ou d'un élément mis en série. Mais soyons en sûrs, cette simplicité est trompeuse et il faut se garder d'en négliger le pouvoir ludique.

REPRISE SIMPLE

La seule reprise de «plaignez» (D1) à l'attaque du premier vers de «La baleine» et celle de «ça n'existe pas» (D2) dans «La fourmi» participent par leur redoublement, simple dans un cas, double dans l'autre, au rythme propre à la contine, genre auquel se rattachent les deux poèmes. Dans l'un et l'autre cas.

RÉPÉTITION ET PARALLÉLISME

Mais c'est dans (D2) que ce rôle est le plus marqué, car dans le même temps que la reprise de «ça n'existe pas» marque le refrain de la chansonnette, celle de «une fourmi» en délimite les couplets.

[	Une fourmi...
	...
]	Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
[	Une fourmi...
	...
]	Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
[	Une fourmi...
	...
]	Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
[	...

Un autre cas de reprise dans des structures parallèles est offert par (Q2) ; cette fois, la seule distinction entre les cinq occurrences de la même structure est le type de complément (de lieux où de manière) qui suit l'attaque du couplet «un train qui siffle»⁵.

L'écho est ici massif et son effet actif. Mais c'est de la rupture de cet écho que naît le choc. Une catastrophe vient déranger un ordre établi et attendu. Le rythme régulier qui scandait de manière répétitive le cours du texte est brusquement dérangé :

un train	qui siffle
un train	qui siffle
un train	qui siffle
un train	qui siffle
un train	qui siffle
un train	sifflant

DE LA CATASTROPHE NAÎT L'HUMOUR

Le rythme est donc dérangé, mais pas aussi brusquement qu'il y paraît ; un signe annonciateur de catastrophe est déjà visible dans la dernière reprise de la structure récurrente : l'attaque de ce vers renvoie à l'attaque du seul vers en marge de la série : «et vs// seul».

et	un train	qui siffle
seul	un train	sifflant

Cette dernière reprise (catastrophique) est donc liée à la dernière (en duplication), mais elle l'est également à la première de toute la série par son complément, «dans la nuit», ainsi que par le parallélisme presque parfait de chacun des deux vers suivants

{	Un train qui siffle dans la nuit
	C'est un sujet de poésie —
	...
	Seul un train sifflant dans la nuit
	Fait un sujet de poésie —

Ce presque parfait n'est pas ici dépréciatif ; il est tout le contraire. Le presque est dû à la paire minimale discriminatrice «c'est — fait» dont les deux termes ne se distinguent que par les phonèmes proches /s/ /f/. Ainsi, un fragment de différence souligne ici encore l'identité globale, faisant de la rupture inattendue un facteur essentiel de l'effet humoristique.

RÉPÉTITION ET AMBIGUÏTÉ

Un troisième exemple de répétition montre comment une simple reprise, celle de la locution adverbiale «au fond» (V1) peut faire naître une ambiguïté de sens aux implications variées, dont l'une, la dimension érotique, est à son tour l'origine de toute une lecture du texte. Dans ce cas précis, la simple reprise joue le rôle d'élément codé dont la découverte entraîne et oriente en série d'autres éléments du texte qui vont à leur tour faire sens et écrire un autre texte. Qu'il me soit permis de dire deux mots de cette lecture (fortement orientée). Soit donc ce vers de (V1) qui se caractérise par un redoublement de ce qui semble être une locution adverbiale «au fond», et par une triple allitération en /f/ :

au fond, au fond affectionné

Mais si l'on considère la reprise non plus comme une simple répétition mais comme l'apposition de deux homonymes, une première ambiguïté se dessine (ou se dévoile) ; cette alternative dans la valeur du signifié éclairant à son tour d'un tout autre regard le qualifiant «affectionné». Le vers peut alors se paraphraser «peut-être bien, dans le c... tant aimé». Les autres moments du texte qui n'offraient jusqu'alors qu'une face de leur discours se regroupent pour dire l'acte d'amour ; les termes phalliques d'abord, «if, arbre, canon», les métaphores amoureuses ensuite, «le pont s'ouvre, engloutissant les soldats, la rivière rouge». Le dernier vers qui semblait jusqu'alors se refuser à une telle lecture perd alors son apparente innocence pour clore ce tendre combat dans une paraphrase métaphorique du vers qui le précède.

REPRISE MASSIVE

Enfin, de même que la répétition phonique peut jouer un rôle essentiel, voire prépondérant dans l'effet humoristique d'un poème, la répétition d'un élément lexical engendre des effets originaux. Il en est ainsi de la reprise de trois termes en divers points comparables (type d'impératif, forme dissyllabique, accentuation) «allons, voyons, pressons» (P2). Ces reprises sont d'abord remarquables par leur nombre (allons x 10, pres-

sons x 8, voyons x 2), elles le sont ensuite par leurs diverses reprises en apposition : deux de ces formes «allons» et «voyons» sont redoublées six fois, cinq fois avec elles-mêmes («allons» x 3, «pressons» x 2) et une fois avec un autre terme «pressons-voyons»; elles sont également mises en triple apposition avec redoublement de l'une d'elles «allons, allons, pressons». Face aux trois impératifs en -ons qui sont repris vingt fois, il en est un quatrième qui n'apparaît qu'une fois, «soyons»; cet emploi unique allie une double originalité : d'une part il s'apparente aux premiers termes par sa forme en -ons, d'autre part il se rapproche de l'autre forme en -ez du même verbe, «soyons, soyez» — toutes deux entrant dans la même structure grammaticale (v + adj) alors que tous les autres emplois des formes en -ons sont nus.

[	allons	ø
	voyons	ø
	pressons	ø

[	soyons sérieux
	soyez polis

Le cas de «pressons sur la gâchette» sera évoqué plus loin ; je ne m'y attarderai donc pas ici. La paire hybride ainsi démarquée renvoie à son tour aux cinq autres occurrences de la deuxième forme de l'impératif qui, contrairement aux apparitions multiples des formes en -ons, ne sont attestées qu'une fois pour chacun des six verbes concernés.

-ons	←	-ons -ez	→	-ez
allons	x 10	soyons		laissez
pressons	x 8	soyez		poussez
voyons	x 2			pouvez
				savez
				soyez
				tuez

Si l'on ajoute à ces reprises composées et massives les deux emplois consécutifs de «il y a» et les quatre de «un petit tour» on ne peut que reconnaître la force de la répétition et son importance dans l'évocation humoristique de la logorrhée du contrôleur.

SENS DÉTOURNÉ, SENS DÉVOYÉ

L'exploitation de la polysémie permet de jouer sur la confusion et d'entretenir un double langage propice aux jeux de langue. Divers glissements et dévoiements de sens sont ainsi exploités :

apposition de deux syntagmes verbaux de structure identique dont le verbe commun est pris dans deux sens distincts

le fumier fume
le fermier fume (Q3)

réactivation d'une lexie figée par l'adjonction d'un complément que le verbe accepte et que la lexie refuse

défense de		fumer		
		fumer		des harengs (V2)

double référence à la valeur première et à la valeur métaphorique d'un terme, que le double jeu soit explicite,

	pressons		
	pressons		sur la gâchette (P4)

et

	au fond		
	au fond		affectionné (V1)

ou qu'il soit implicite,

frappé d'hémiplégie

s'écroule (P1)

télescopage d'une lexie figée et d'une série fermée avec substitution d'un terme de la série à celui qui suit immédiatement

		DO
		RE
		...
		SOL
donner le		la
		Si
		DO

(VI)

JEU LICITE, JEU ILLICITE — ATTEINTE À L'ORTHOGRAPHE

Dans les exemples précédents, il n'est question que du jeu licite que permet l'exploitation d'une synonymie parfaite; mais il est des cas où le poète se libère sans ambages des contraintes de l'écriture; une modification de l'orthographe usuelle d'un terme, voire de sa forme morphologique, est alors le mal (ou le bien) nécessaire à son expression.

RIME POUR L'OREILLE, RIME POUR L'ŒIL

Tordre le cou à l'orthographe semble ainsi être une manifestation aussi créatrice que tordre le cou à l'éloquence a pu l'être à d'autres moments! Parfois le jeu purement visuel est privilégié sans que cela n'entraîne une modification de son oralisation, «sette, uitt, pareille, cercueille, souingue» (V2) et «paire, non fête, part-donnez, part-donnons, d'aile ivrez» (D3).

J'ai déjà souligné quelques cas de rupture dans une continuité établie et montré l'effet que cette catastrophe produit; l'orthographe donnée à «cercueil» offre un autre exemple d'inattendu, ou plus précisément, d'attendu déçu. Deux vers se terminant par un mot de désinence identique, «corbeille, oseille», embrassent un mot offrant la même rime, «pareil»; la rime pour l'oreille se double alors d'une rime pour l'œil et donne «pareille». Le vers suivant contient, non plus à la rime mais en position antépénultième, un quatrième mot à la même rime, «cercueil». En toute logique (pataphysique) on s'attend donc à rencontrer «cercueille». L'attente est flouée, l'écriture reste désespérément ce qu'elle est d'habitude. Ce n'est que sept vers plus loin que le mot sera repris dans son orthographe tant attendue, «cercueille» — alors que cette fois rien dans le contexte immédiat n'invitait plus à cette nouvelle graphie. Nouvelle norme établie et acceptée (rime pour l'oreille/rime pour l'œil), attente déçue (l'œil est floué), résurgence inattendue du phénomène oublié (l'œil et l'oreille sont comblés) — voilà trois phases d'un jeu d'écriture où le poète joue au chat et à la souris avec le lecteur (un «affreux chat z'en casquette» cousin du chasseur de «rats z'en liquette» de Queneau) l'issue de ce jeu est incertaine et doit le rester dans la traduction, la question sans réponse devant être la même pour tout lecteur: «qui croque qui?»

Dans la deuxième suite d'orthographe pour l'œil, le jeu est d'une autre nature; il n'est que prétexte. Les écritures nouvelles ne sont pas innocentes, les signifiés ainsi découverts pesant lourd dans la lecture biaisée qu'ils entraînent, comme nous le verrons plus loin.

Les jeux d'orthographe, dont la simplicité n'est souvent qu'apparente, se doublent parfois d'un jeu de mots. Jeu de mots et jeu sur les mots se rejoignent ainsi lorsque l'éclatement d'un terme permet une reconstruction avec son contexte immédiat, «sonnais» pour «sonnet» (V3).

Ici, l'écriture autre est provoquée par la rime des trois vers qui suivent et qui précèdent celui dont «sonnais» constitue la rime, «empilerais, empilerais, complait». L'écriture hors norme est soulignée par le jeu que forme le mot lorsqu'il est lié à l'adjectif numéral qui le précède: «cent sonnais» renvoie par homonymie à «sansonnet» oiseau chanteur, oiseau charmeur, mais aussi oiseau de peu de valeur, comme le langage populaire le laisse entendre lorsqu'il lui accole une certaine petite roupie⁶.

PARLERS ÉCRITS; PARLERS ET CRIS

Face à ces écritures purement ludiques, il en est qui trouvent leur justification dans la transcription plus ou moins réaliste et attestée de parlers typiques ou originaux.

«La vraie rigolade» (V2) est un florilège de ces clins d'œil ironiques lancés par un cancre de génie à la norme et aux normalisateurs. On y rencontre l'élision du e muet dans

un article, un pronom ou une préposition, «l'droit, d'brouter, qu'la» (V2), ou de la suppression d'un e sonore à l'intérieur d'un mot, «t'nir». Il peut également s'agir de l'altération de formes grammaticales avec suppression de l'élément consonantique et seul maintien de la voyelle, «i faut» ou bien encore de la transcription de quelque forme relâchée, «se soye». Ailleurs, c'est l'introduction, la suppression et l'altération conjuguées qui jouent ce rôle provocateur, «dans l'méto ça y sent mauvais», «l'y droit d'y rien faire». Enfin, ce même poème offre un cas de création lexicale à partir d'un à-peu-près phonétique, «ceti pas mieux».

L'À PEU PRES ET LE PRESQUE ÇA

«La vraie rigolade» est donc truffée — comme une grasse prairie périgourdine — de perles orthographiques ; mais il ne s'agit encore que de simples libertés prises avec les règles communément admises. Ailleurs, d'autres jeux s'appuient sur une homonymie toute relative. L'à peu près devient alors le facteur d'humour privilégié. «Aux cieus, sanctifié, règne arrive, comme au ciel, aujourd'hui offensés, ne nous» écrits «ô yeux, sans (t'y fier ?), araignée rie, commotion, aux joues réduites, œufs foncés, nounou» (D3) témoignent d'une telle démarche. Dans cette parodie sulfureuse, cette sorte de manifeste sacrilège, l'écriture perturbatrice n'est pas une fin en soi, elle ne s'arrête pas à la surface du texte ; elle participe au contraire à un dessein provocateur d'un autre niveau⁷ ; la prière toute d'humilité se travestit et prend l'aspect d'une prière noire — comme on parle de messe noire. Nous sommes loin du gentil à-peu-près qui faisait rimer «tête» avec «mètre» (D2).

SUBSTITUTION

La coupure est une technique de révélation, de dévoilement de mot, la substitution partielle en est une autre tout aussi efficace. Ainsi, en substituant une désinence de l'infinitif des verbes d'un groupe à celle d'un autre groupe, il est aisé de créer un verbe nouveau, une sorte d'hybride, «se reposir» (V2) ; de même, en ajoutant une désinence caractéristique de certains substantifs à des termes de nature grammaticale différente, il est aisé de créer un mot original, «réservoté, prioritette» (V2).

PALINDROME ET MOT-VALISE

La création lexicale humoristique a parfois recours à des procédés établis, comme le palindrome qui fait un tout homogène à la séquence systématique de deux parties distinctes en leur conservant leur distinction, «amiral Larima» (P3) et le mot-valise qui fait un tout globalisant dans le collage de deux parties amalgamées l'une à l'autre, «alcooolonel» (P1).

$$\begin{array}{ccc} \overleftarrow{\text{AMIRA}} & \parallel & \overrightarrow{\text{ARIMA}} \\ & & \begin{array}{c} \text{ALCOOLique} \\ + \text{coLONEL} \\ \hline \text{ALCOOLONEL} \end{array} \end{array}$$

La réécriture⁸ peut également consister à modifier la morphologie même d'un mot. Tantôt une coupure hors-norme en fin de vers crée un effet de rythme en suspendant le souffle de manière inhabituelle, «mélod'ieusement» (Q2), cette coupure créant par ailleurs une rime doublée d'un jeu de mot homonymique, «mélod — mets l'ode», ou «mais -l'ode». Tantôt, la coupure se fait systématiquement dans l'incongruité et les vers attelés donnent naissance à divers jeux sur les sons et sur les mots.

..... ar
 rive po
 ème bar
 be po
 ésie.

Ici, deux mots distincts naissent de la partition de chacun des mots éclatés : l'aumonyme⁹ règne.

art (arrhes)	ar/rive	rive
peau (pot)	po/ème	aime
bar (barre)	bar/be	bain
peau (pot)	po/ésie	et si

L'homonymie est souvent totale, ar/art, arrhes, rive/rive, po/peau, pot, ème/aime, bar/bar ; barre ; mais par deux fois elle rejoint le domaine de l'à-peu-près cher à Desnos, «be» demande à être accolé au terme qui le suit pour faire sens «be un» se disant alors /bin/ et «ésie», par un affaiblissement de la sifflante sonore /z/ se dit «et si» — constatation fataliste de ce poète qui feint de faire le Jacques pour désacraliser la pohaisie que certains semblent vouloir tirer vers l'emphase et le sublime inspiré.

TRADUCTION — JEU

Pour terminer ce rapide survol de quelques jeux de langue auxquels se sont livrés les quatre poètes invités, que peut-on souhaiter de mieux que ce jeu qui sollicite le traducteur dans un clin d'œil complice. Dans (V1), les quatre étapes du constat à la logique implacable — constat qui mène, nous l'avons vu, à cette conclusion à la fois énigmatique, imparable ... et ô combien ambiguë, «ah, oui les anglais sont bien dangereux» (V1) — sont marquées par huit mots clés couplés deux à deux par un lien étroit : dans chaque paire un terme est la traduction de l'autre en anglais. L'originalité de ce double discours, étant la différence de niveau où chacun se situe : le premier est un mot français, le second est la traduction en français du mot anglais que son interprétation orale suggère. Ainsi, la filiation de «tri» dans «faites le tri», à «arbre» dans «il pousse un arbre» passe par les étapes implicites «/tri/» et «/tree/» ; il en est de même pour «if» et «si», «bridge» et «pont», «fond» et «affectionné». Pour les trois derniers exemples, la traduction lexicale terme à terme est appliquée alors que pour le premier la traduction passe par une oralisation du mot français.

si	→	if	
bridge	→	pont	
fond	→	affectionné	
tri	→	/tri/	→ arbre

ENFIN

De sons ou de sens, les jeux dont j'ai parlé ici doivent leurs effets les plus massifs à la série, qu'elle soit limitée ou démultipliée. J'ai également tenté de montrer le pouvoir ludique d'une rupture de la série, d'une attente déçue, d'une résurgence du phénomène récurrent là où l'on ne l'attendait plus. Les absences de bruit, comme les manquements de parole, sont l'essence même de la poésie : ce que le poète tait parle plus que ce qu'il dit.

Traduire cette poésie qui joue demande donc que l'on soit à l'écoute des silences du texte et que l'on regarde là où il n'y a rien. C'est la voix (la voie) du silence et de l'absence que le traducteur emprunte à la suite (à côté) du poète.

Dans les pages qui précèdent, je n'ai regardé et brièvement décrit que quelques jeux avec les sons et avec les mots offerts par les quatre poètes sollicités pour notre plus grand plaisir. Plaisir. Le maître-mot est lâché. C'est bien de plaisir dont il s'agit. Plaisir du poète, que certains tentent de déceler, de débusquer, de traquer, pour s'en inspirer dans une lecture du texte qui ne serait plus textuelle. Plaisir du lecteur, dont l'un des aspects les plus subtils et les plus surprenants est proche de cette inquiétante étrangeté qui soudain nous fait voir autrement ce que nous regardions sans surprise. Plaisir/désir¹⁰ du traducteur, sans quoi toute tentative de ré-écriture d'un poème dans une autre langue ne serait plus que la dissection d'un oiseau mort. Et lorsque le traducteur lit et recompose un poème plein de jeux (comme une pépite est pleine de paillettes ou une poche est pleine de trous) son plaisir se traduit dans son sourire qui persiste et flotte au-delà de lui comme le sourire d'un certain Chat¹¹.

ET POUR CONCLURE, DEUX OU TROIS TRADUCTIONS

Q1 *When poets get bored then they hap-
Pen to take a pen and write a po-
Em under such circumstances one can easily under-
Stand why at times't is a little tedious poetry poe-
Try*

P2 THE CONDUCTOR

*Come on come on
Move on
Come on come on
You there move on
There are too many aboard
Too many aboard
Move on move on
Think of those still in the queue
Waiting all around
They abound
Along the quay-side
Or in the wings of their mothers' bellies
Come on push on don't pull
Pull on the trigger
Everybody's got to live
Why not die a little bit
Come on come on
You there*

*Let's be fair
 Leave room
 You perfectly know you can't stay there
 Too long
 There's got to be room for everybody
 A little trip you were told
 A little trip round the world
 A little trip in the world
 A little trip and off you go
 Come on come on
 Move on move on
 Keep calm
 No pushing*

V2 A JOLLY GOOD FUN

*In the tube, it smells pretty bad there
 An' ye can't do nothing at hole down there :
 «No blood-spitting»
 «No kipper-smoking»
 «Seats stamped saffen an' aitt»
 Are reservoted for the skeletonns
 An' for the leperds and for the jesuhates
 In order of prior E.T.
 You get off, and up there, you've got to throw
 The corpses into the paper-bin
 An' in Hyde-Park 'tis just the same thin' »
 «Not allowed to graze the pumpkin»
 «Mast keep the coffings on a leash»
 «Masn't tread on the priest' head»
 An' to feel comfy, buttock an' all
 The chair-attendant must be gone West
 Come to the pub it's terrific over there
 Wash-bowls are allowed
 Free blood-spitting is accepted
 Ye can let the coffins of raise hell
 An' swing right on the vicar
 An' smoke chopped off heads
 I say, 't isn't that beeter, that beeeeeter ?*

V1 JUST YOU AND I

*Just cast an eye
 And here a yew grows
 Just open a book
 And there a he-goat trots
 Dig your garden and the dam breaks open
 Engulfing guns and soldiers
 Down to the well, the well beloved bottom
 Of the red river
 Oh yes indeed, the French are that dangerous.*

D1 a) *THE ANT*

*An ant weighing a ton
 With a brand new hat on,
 That's just impossible, not possible.
 An ant dragging two trucks
 Full of penguins and ducks,
 That's just impossible, not possible.
 An ant speaking French,
 Speaking Latin and Double Dutch,
 That's just impossible, not possible.
 Well, and why not ?*

b) *THE BUMBLE-BEE*

*An eighteen-yard Bumble-bee
 Soaking muffins in her tea,
 You can't imagine that, imagine that.
 A Bumble-Bee pulling a chariot
 Crammed with penguins and parrots,
 You can't imagine that, imagine that.
 A Bumble-Bee speaking Frenchy,
 Speaking Latin an' Jabbertalky.
 You can't imagine that ; imagine that.
 Hey ! Just tell me why !*

P3 a) *THE MAJOR*

*Major Rojam
 Rojam of what
 Raw jam of nothing
 Major Rojam
 Major Nothing*

c) *THE DRAGOON*

*Dragoon Noogard
 Noogard who
 Noo guards nobody
 Dragoon Noogard
 Dragoon Nobody.*

e) *THE GENERAL*

*General Lareneg
 Lareneg who
 Larry Negative
 General Lareneg
 general negative.*

b) *THE MARSHALL*

*Marshall Shallmar
 Shallmar what
 Shall mar nothing
 Marshall Shallmar
 Marshall Nothing.*

d) *THE CORPORAL*

*Corporal Laroproc
 Laroproc who
 Larop rocks nobody
 Corporal Laroproc
 Corporal Nobody.*

f) *THE SAILOR*

*Sailor Rolias
 Rolias who
 Roll ye ass
 Sailor Rolias
 Sailor Ass.*

Notes et références

- * Les douze poèmes regardés sont extraits des ouvrages suivants :
- DESNOS (1944) : «La baleine» et «La fourmi», *Chantefables*, Paris, Gründ.
- (1953) : «Notre paire», «L'aumonyme», *Corps et biens*, Gallimard.
- PRÉVERT (1972) : «L'amiral» et «Le contrôleur», *Paroles*, Paris, Gallimard.
- (1949) : «Le dernier carré», *Spectacles*, Paris, Gallimard.
- QUENEAU (1968) : «Quand les poètes...» et «Un train qui siffle», «Pour un art poétique», *l'Instant fatal*, Paris, Gallimard.
- (1968) : «Forme de la ferme», *Battre la campagne*, Paris, Gallimard.
- VIAN (1949) : «La vraie rigolade», *Cantilènes en gelée*, Paris, Rougerie.
- (1962) : «Donnez le si» et «Si j'étais poète», *Je voudrais pas crever*, Paris, J.-J. Pauvert.
1. J'emploie ce terme gaullien pour donner aux militaires (gradés) un droit de réponse (hautain) à l'antimilitarisme (primaire) manifesté ouvertement par trois pour le moins des quatre poètes invités. Du «Maréchal Duconneau» à «ceux qui sont chauves à l'intérieur de la tête» en passant par «La java des bombes atomiques» et «Le déserteur», les militaires, leurs œuvres et leurs pompes (funèbres) font souvent figure de pigeons d'argile pris dans un tir croisé.
 2. Les jeux d'écho systématiquement distordus ont toujours été fort prisés de Vian qui, entre autres facéties, a composé une chanson inspirée par «Les villes tentaculaires» de Verhaeren, dont voici le premier couplet,

Les villes tentaculai-ai-reu
 Les villes tentaculai-reu
 Les villes tantan
 Les villes tata
 Les villes cucu
 Les villes tantakulè-è-reu
 Les villes thantackulair
 3. Sur le rôle que jouent les chiffres et les nombres dans la poésie ludique, voir G. Leclercq (1984) : «Analyse et traduction de «l(a)» de E.E. Cummings, suivi de quelques poèmes-objets et de leurs reflets en français», polycopié inédit, DEPA, Université de Paris VIII, 88 p. Pour une version condensée et remaniée, G. Leclercq : «TRADUIRE de la poésie C'EST FAIRE de la poésie ; quelques jalons dans l'approche d'un poème de E.E. Cummings», in *Revue d'esthétique*, numéro 12. Toulouse, Privat 1988, pp.109-124.
 4. Jusqu'où peut-on aller trop loin ? Artaud traduisant (contre) Carroll est-il un phare ? Pour tenter de répondre, voir A. Brisset (1985) : «Antonin Artaud de l'autre côté du miroir : analyse d'une traduction paradoxale», *RS/SI*, vol. 5, 2, Montréal.
 5. Nicolas Ruwet a rigoureusement et magnifiquement développé le concept de parallélisme en poésie que Jakobson avait posé et défini avant lui. Les nombreuses analyses de poèmes de Ruwet illustrent (entre autre) cet aspect particulier de son regard sur la poétique, mais on trouvera la présentation de sa démarche principalement dans «Parallélismes et déviations en poésie», in *Langue, Discours, Société. Pour Emile Benveniste*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
 6. La roupie dont il est ici question est-elle la monnaie indienne ou la goutte de morve typique d'un certain petit oiseau décrite par quelque ornithologue passionné ? Je laisse cette énigme au lecteur curieux.
 7. L'antimilitarisme des poètes invités n'a d'égal que leur anticléricalisme ; les deux grands «anti» entrant dans un anticonformisme patent revendiqué au nom de tous par Vian dans «Les antipodes».
 8. Il faut en finir avec le traducteur honteux qui s'efforce modestement de faire passer (donc de rendre passable) un poème dans une autre langue. En traduisant des jeux de langue, osons jouer avec la langue de l'autre. En parlant de réécriture, je rejoins le «réécrivain», le «co-auteur» dont parle Ladmiral dans *Traduire, théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979.
 9. Les libertés prises avec l'orthographe chez les quatre poètes occupent déjà une place de choix dans «L'aumonyme» (1923), où Desnos termine le texte d'introduction au recueil par ces lignes :

Elles sont mystère, mystère. Leurs
 cheveux sont des toiles de mystère...
 Le mystère est leur but, leur fin...
 Leur faim c'est le mystère. Elles ont bu
 Mais elles ont faim, la fin du mystère
 est-elle le but de leur faim ?
 Pitié pour l'amant des homonymes.

10. Sur le désir qui pousse le traducteur à traduire, voir les deux textes que Michelle Tran Van Khai lui a consacré, mais principalement «Traduction terminée traduction interminable : le matériel de l'étranger», in *Psychanalyse à l'université*, Paris VII, AUREP, pp. 9-35.
11. Pour les fragments prélevés et collés sans vergogne sur ces quelques lignes de conclusion, on reconnaîtra, par ordre d'apparition, Freud, Valéry, Rimbaud et Carroll.
12. Voir également :
 - Guy Leclercq (1980) «Lire Lear» et «le pélican de Robert Desnos» in *Encrages*, n° 415, pp. 67-85 et p. 124.
 - G.L. (1986) «Parodie et traduction : dire et laisser dire», *Contrastes*.
 - G.L. (à paraître) «Traduction, adaptation, parodie : traduire Alice en toute justice». *Palimpsestes*.
 - G.L. (à paraître) «Une fête galante revisitée : traduire Verlaine». *Palimpsestes*.