Document generated on 08/10/2025 11:24 a.m.

TTR
Traduction, terminologie, re?daction

Figure, figuralité, dé-figuration, sur-figuration : aspects de la traduction poétique

Paul Bensimon

Volume 12, Number 1, 1er semestre 1999

Poésie, cognition, traduction I
Poetry, Cognition, Translation I

URI: https://id.erudit.org/iderudit/037353ar
DOI: https://doi.org/10.7202/037353ar

See table of contents

Publisher(s)

Association canadienne de traductologie

ISSN

0835-8443 (print)
1708-2188 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bensimon, P. (1999). Figure, figuralité, dé-figuration, sur-figuration : aspects de la traduction poétique. *TTR*, *12*(1), 57–89. https://doi.org/10.7202/037353ar

Article abstract

The Figure, the Figurative, De-Figuration, and Over-Figuration : Aspects of Poetic Translation — The figurative landscape of a poem is frequently modified, or, further, leveled, when translated, due to an incomplete understanding and perception — before its translation — of the "interior space of language" that constitutes the figure, as well as the figurative mechanisms. The pernicious, tenacious concept of the figure as the rhetoric's flower, as decorative element, is also often a frequent underlying theme in the translator's approach to a poetic translation; and it is here that we see the destructive tendency of translation : the figure's belonging to the poem's form, which is seen as being one with its meaning : the two indivisible.

We examine here the fate of four key figures — comparison, metaphor, hypallage, and repetition — in diverse translations of poetry, in light of Meschonnic's general principle of concordance, for the establishment of a poetic relationship between a text and its translation. The demetaphorisation of any given translation suppresses or weakens the essential elements of the development and creation of meaning. The inverse of this ablation — or destruction, of figures is the addition of poetic translation. Animated by the desire to embellish or to beautify, to poeticize the original text, the translator adds supplementary flourishes onto the source text : this rhetorization is one of the most common translation practices of "aesthetic domination".

Staying close to the figurative scheme of a poem means respecting its organic unity, and preserving its textual integrity.

Tous droits réservés © TTR: traduction, terminologie, rédaction — Les auteurs, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Figure, figuralité, dé-figuration, sur-figuration : aspects de la traduction poétique

Paul Bensimon

La figure de style est un des éléments constitutifs du texte poétique. Mais il va de soi qu'elle n'est pas l'apanage exclusif de la poésie : on la trouve aussi dans la prose littéraire; elle contribue à la *littérarité* telle que la définit Jakobson, à savoir « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ». Cependant, même si la poésie n'est pas l'*antiprose* — comme le soutient Jean Cohen dans *Structure du langage poétique* —, elle apparaît bien comme le *lieu privilégié* de la littérarité, le domaine par excellence où les traits majeurs de la littérarité s'y trouvent concentrés et parfois exacerbés. À cet égard, le concept de *poéticité*, par lequel Jakobson a affiné la notion de littérarité, permet de poser la spécificité de la traduction poétique par rapport à la traduction littéraire générale, avec laquelle elle partage néanmoins de nombreuses problématiques; « la poéticité, fait-il observer, n'est qu'une composante d'une structure complexe, mais une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble »[1]. Cette fonction *transformatrice* est aussi celle de la figure de style, et notamment de la métaphore. La poésie tire un plus grand *parti* des figures que la prose, elle les exploite mieux que la prose de façon créatrice; la figure de style met en œuvre des opérations verbales qui n'appartiennent pas exclusivement à la poésie, mais auxquelles la poésie donne une valeur *systématique*.

---

[1] Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 124.

À partir d'un éventail restreint d'exemples représentatifs, tirés de traductions publiées (en édition bilingue pour la plupart), je me propose de montrer que la restitution exacte du *relief figural* d'un texte poétique conditionne la restitution de la *visée totale* de ce texte; que la distorsion ou la destruction du *régime figural* du texte d'origine — par suppression, par affaiblissement mais aussi par ajout de figures — porte atteinte à son organicité et à ses processus de signifiance, voire en altère la textualité même. Pour reprendre et prolonger une remarque d'Antoine Berman selon laquelle « la traduction, c'est toujours bien plus que la traduction »[2], je dirai volontiers : la traduction de la figure, c'est toujours beaucoup plus que la traduction de la figure. Ma démarche ne sera ni pragmatique ni prescriptive, mais essentiellement critique et interrogatrice. J'essaierai, par l'examen de traductions défaillantes ou erronées, ou encore de non-traductions, d'objectiver un certain nombre de problèmes concernant la traduction de la poésie.

Parmi ses *Propositions pour une poétique de la traduction*, Henri Meschonnic énonce un principe de correspondance théorisée propre à remplacer la notion subjective de *fidélité*, dont les emplois ont été aussi imprécis qu'abusifs, et qu'il considère comme caractéristique de « l'idéologie esthétisante » :

> Le rapport poétique entre un texte et une traduction implique la construction d'une rigueur non composite, caractérisée par sa propre concordance [...] et par la relation du marqué pour le marqué, non marqué pour non marqué, figure pour figure, et non-figure pour non-figure.[3]

À la lumière de ce principe général de *concordance*, je me pencherai donc sur la fortune de quelques figures-clés : métaphore, comparaison, hypallage, répétition. Je solliciterai également la notion de *contrat* qui, selon Berman, lie une traduction à son original, un contrat fondamental et draconien qui « interdit tout *dépassement de la texture de l'original* », stipulant que « la créativité exigée par la traduction doit se mettre toute entière au service de la réécriture de l'original dans l'autre

---

[2] Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 292.

[3] Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 315-316.

langue »[4]. Il convient d'ajouter au *dépassement* de la texture de l'original, le *rétrécissement* de cette texture, surtout quand l'original est un poème. Supprimer une seule figure de style dans la traduction d'un texte poétique, c'est déjà l'amputer, le *dé-figurer*.

Dans un passage de « Finistère », de Thomas Kinsella, où un navigateur aventurier s'apprête à s'embarquer sur l'océan, le traducteur évacue purement et simplement une métaphore :

> A maggot of the possible
> wriggled out of the spine
> into the brain.
>
> Un soupçon du possible
> nous parcourut l'échine,
> s'insinua dans notre esprit.[5]

« Maggot », « wriggle », « out », « into », construisent une métaphore filée qui possède une vigoureuse charge concrète. Le *possible*, modalité distincte du *probable*, est ici affecté d'un coefficient maléfique : il parasite l'esprit du navigateur intrépide. La figure, avec son extension syntagmatique, amorce une chaîne connotative douée d'une vaste force expansive : grouillement, prolifération, gangrène, pénétration secrète. Mais cette métaphore fait naufrage dans la traduction, elle y disparaît corps et biens. La dimension physique, animale de l'image se trouve déportée vers le psychologique. Le traducteur anéantit la modalité de vision et d'intention présente dans l'original; il gomme le détour sensible imprimé à la signification. Sous l'effet de cette rationalisation, le passage change radicalement de statut énonciatif. Gérard Genette définit la figure de style comme un « écart entre le signe et le sens », un « espace intérieur du langage »; il remarque encore : « L'existence et le caractère de la figure sont absolument déterminés par l'existence et le caractère des signes virtuels auxquels on compare les signes réels en posant leur équivalence sémantique »[6]. L'écart, l'espace que crée la

---

[4] Antoine Berman, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », dans *Les Tours de Babel, Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 58.

[5] Traduction G. Carpentier, dans *Poésies d'Irlande. Anthologie* [édition bilingue], éd. Denis Rigal, Marseille, Sud, 1987, pp. 20-21.

métaphore filée, la traduction l'a aboli. La suite de signes linguistiques du passage traduit ne constitue qu'une *ligne*, la chaîne linéaire du discours y est purement grammaticale. L'énoncé métaphorique original, lui, est pourvu d'une *forme*, parce qu'il renferme un espace. Le latin *figura* désignait un dessin, la représentation visuelle d'un objet. Genette souligne encore que toute figure porte l'expression littérale « visible en transparence, comme un filigrane, ou un palimpseste, sous son texte apparent »[7]. Précisément, la traduction citée se contente de fournir cette *expression littérale*, au lieu de restituer le *surplus de sens* de la figure.

La traduction du premier vers du poème de John Lehmann « Before Dawn », écrit pendant la guerre avec l'Allemagne nazie, comporte un autre exemple de *démétaphorisation* absolue :

> This was the rock-root of despair : that war,
> The heraldic rage of empire, and the boast
> That race is destiny might yet restore
> The legend that your boyhood craved and lost.
>
> . . .
>
> Comble du désespoir : croire que la guerre,
> L'héraldique rage d'empire, et la duperie
> Que race soit destin puissent encore restaurer
> La légende dorée qu'a perdue votre enfance.[8]

L'énoncé métaphorique (car c'est bien dans le *milieu contextuel* qu'a lieu le transfert de sens, et non pas dans le mot, comme le laisserait penser la traduction publiée) confine ici à l'intraduisible, car il ne repose pas seulement sur la co-présence et l'interaction des signifiés, mais sur l'interférence des signifiants et des signifiés. L'énergie métaphorique de « the rock-root of despair » tient autant à l'effet de sens lexical qu'à la mise en relation assonantique, allitérative, prosodique et rythmique du segment avec le reste du vers. Allitérations et assonances instaurent déjà une tonalité métaphorique. Un courant de

---

[6] Gérard Genette, *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 210.

[7] *Ibid.*, p. 211.

[8] Traduction E. Coleman, dans *La Poésie anglaise* [édition bilingue], éd. Georges-Albert Astre, Paris, Seghers, 1964, p. 377.

signification distinct de la signification lexicale est engendré par l'entrechoquement des occlusives sourdes *k*, *p*, *t*, lui-même rehaussé par l'unique occlusive sonore, le *d* de « despair ». Ce jeu allitératif, joint au roulement des trois *r* successifs, et aux assonances produites par la voyelle arrondie de « was » et de « rock », ainsi que par la voyelle, plus longue mais voisine, de « war », et enfin le fait que « despair », précédé de six monosyllabes, reçoit un très fort accent d'intensité rythmique et devient le point culminant du vers —autant de facteurs qui contribuent à *encastrer* la figure dans son environnement textuel. De surcroît, la ressemblance phonique et la contiguïté de « rock » et « root », dans le composé néologique « rock-root », créent un effet proche de la paronomase, figure qui « règne sur l'art poétique », selon les mots de Jakobson. Mais cette quasi-paronomase, constitutive de la métaphore d'invention « the rock-root of despair » — et, par là, figure dans la figure — a un caractère puissamment insolite : la similitude des signifiants, loin d'induire une similitude des signifiés, souligne leur radicale opposition, celle du végétal vivant et du minéral mort, opposition proche de l'oxymore, et qui esquisse un troisième espace de figure, comme dans une série de cercles concentriques. On reconnaît ici les traits essentiels de la métaphore vive selon Paul Ricœur : un va-et-vient sémantique inédit, une incessante chaîne associative, « une innovation sémantique qui n'a pas de statut dans le langage en tant que du déjà établi ». « La *torsion* métaphorique, souligne Ricœur, est à la fois un événement *et* une signification, un événement signifiant, une signification émergente créée par le langage »[9]. Mais l'énoncé métaphorique de John Lehmann illustre aussi la conception *tensionnelle* de la métaphore qui est spécifiquement celle de Ricœur; selon cette conception la métaphore a une fonction *cognitive*, elle devient un moyen de « redécrire le réel, avec un statut proche de celui de la fiction »[10]. Alors qu'on pouvait analyser la métaphore de Kinsella comme substitutive (l'énoncé figuratif « a maggot of the possible » remplaçant les termes propres « a suspicion of the possible », *à partir desquels* a opéré la traduction), la métaphore de John Lehmann se lit plutôt comme une *tension*, une impertinence prédicative, en interaction avec le cotexte : il n'existe pas,

---

[9] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 127. Italique dans le texte.

[10] *Ibid.*

dans une perspective intralinguale, de signes *virtuels* sous les signes réels de l'énoncé « the rock-root of despair », ce qui accroît la difficulté de la traduction interlinguale.

Il y a dans le premier vers du poème de Lehmann une poche d'intraduisibilité, que seule peut réduire ou dissoudre la compétence traductive. Or le traducteur *escamote* la métaphore, efface la figuralité de l'original, rabat l'élément hétérogène, nivelle, arase. « Le comble de » est une expression passe-partout, courante jusque dans la langue parlée, et dont l'expressivité — tout comme la concrétude — s'est émoussée par la fréquence d'emploi (l'étymon latin « culmen » n'est guère présent à l'esprit) : cette locution désigne *banalement* le plus haut degré d'un sentiment ou d'une réalité. « La poésie, fait observer Jean Cohen, c'est l'intensité, ce que le langage produit en polarisant le signifié par élimination du terme neutre »[11]. L'expression « le comble de » n'a rien d'intense : elle a, au contraire, la platitude du discours répété. La fonction poétique, selon Jakobson, met en évidence « le caractère palpable des signes linguistiques », la « quasi-corporéité du message ». Dans la traduction des vers de Thomas Kinsella comme ceux de John Lehmann, les mots sont des indices indifférenciés de la réalité, de simples substituts des objets nommés; ils ne possèdent pas leur propre poids, leur propre valeur. C'est dire que ces traducteurs ne traitent pas le texte poétique comme texte poétique, comme matériau poétique. En ne prenant pas en compte la métaphoricité, le potentiel figuratif de l'original, ils suppriment ou anémient un élément important du processus de *signifiance*, la production de sens par les signifiants mêmes, par les propriétés du texte même, indépendamment de la référentialité.

Mais le *degré zéro de métaphore* que montrent les deux traductions citées, le renoncement à restituer le moindre trait de la métaphore filée ou du composé métaphorique inédit, pourraient être l'indice d'une conception pernicieuse, aussi ancienne que tenace, de la figure comme *fleur de rhétorique*, comme élément décoratif. Tout se passe comme si ces traducteurs, à l'instar d'autres aujourd'hui, avaient une conception ornementale de la figure, telle que l'expose en

---

[11] Jean Cohen, « Théorie de la figure », dans *Communications*, n° 16, 1970, p. 14.

Angleterre, vers le milieu du XVIIIe siècle, l'influent critique Lord Kames :

> Such complicated figures, instead of setting the principal subject in a strong light,
> involve it in a cloud; and it is well if the reader, without rejecting it in the lump,
> endeavours patiently to gather the plain meaning, regardless of the figures.[12]

***

Dans le vaste territoire de la traduction poétique, il n'est pas rare que le relief figural du poème d'origine soit donc nivelé, arasé par la traduction. Mais ce relief s'avère, beaucoup plus fréquemment, modifié, déformé, gauchi, non, certes, par une intention délibérée du sujet traduisant, mais, en amont du traduire, par une insuffisante perception de « l'espace intérieur du langage » qu'est la figure, ainsi que des mécanismes figuratifs. Ainsi, la méconnaissance du rôle crucial du verbe « être » dans le processus métaphorique engendre souvent, dans le texte traduit, une distorsion de la figure. « Le "lieu" de la métaphore, note Ricœur, son lieu le plus intime et le plus ultime, n'est ni le nom, ni la phrase, ni même le discours, mais la copule du verbe *être* [...]. S'il en est bien ainsi, nous sommes fondé à parler de *vérité métaphorique*, mais au sens "tensionnel" du mot "vérité" »[13]. Un exemple tiré du poème de Seamus Heaney « Oysters » illustre la propension traductive à occulter ce « lieu ultime » de la métaphore :

> Our shells clacked on the plates.
> My tongue was a filling estuary,
> My palate hung with starlight : [14]

> Nos coquilles claquaient sur les assiettes.
> Ma langue comme un estuaire se remplissait,

---

[12] Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, 1762, p. 134.

[13] *Op. cit.*, p. 11. Italique dans le texte.

[14] Seamus Heaney, *New Selected Poems 1966-1987*, Londres, Faber & Faber, 1990, p. 92.

Mon palais était constellé d'étoiles [15] :

Émile Benveniste a souligné la différence qui sépare, dans la langue, « être » et « avoir » :

> Entre les deux termes qu'il joint, *être* établit un rapport intrinsèque d'identité : c'est l'état consubstantiel. Au contraire, les deux termes joints par *avoir* demeurent distincts; entre ceux-ci, le rapport est extrinsèque et se définit comme pertinentiel; c'est le rapport du possédé au possesseur.[16]

Le rapport d'*identité* qui joint « my tongue » à « a filling estuary » fait place dans la traduction à un rapport de *ressemblance*. Le médiat s'est substitué à l'immédiat; ce qui était donné directement à imaginer se trouve médiatisé par le marqueur d'analogie « comme ». Le verbe « se remplissait » a un côté descriptif, explicatif, par rapport au verbe métaphorique « was » : l'*état consubstantiel* a disparu.

Le traducteur du poème de Stephen Spender « The Double Shame » bouleverse, lui aussi, la figuralité créée par la métaphore attributive :

> Solid and usual objects are ghosts,
> The furniture carries cargoes of memory,
> The staircase has corners which remember

> Les solides habituels n'ont plus de corps,
> Les meubles portent cargaisons de souvenirs,
> Dans ses recoins l'escalier se remémore[17]

Le rapport extrinsèque, pertinentiel, entre « les solides habituels » et « plus de corps » altère la métaphoricité de l'original, qui

---

[15] Traduction A. Bernard Kearney, dans Seamus Heaney, *Poèmes 1966-1984*, Paris, Gallimard, 1988, p. 71.

[16] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 198.

[17] Traduction J. Migrenne, dans Stephen Spender, *Un regard* [édition bilingue], Paris, Orphée/ La Différence, 1990, pp. 58-59.

repose sur un rapport d'identité. L'énoncé d'origine et le passage traduit n'ont plus le même *mode de signifier*.

Mais l'énoncé « ma langue comme un estuaire se remplissait » éclaire un autre aspect de la traduction poétique, une de ses tendances les plus courantes, les plus persistantes, les plus dommageables pour la préservation du relief figural : la transposition d'une métaphore en comparaison, ou d'une comparaison en métaphore. À cet égard, il est indispensable de compléter le principe de *concordance* énoncé par Meschonnic, en ajoutant à la relation « figure pour figure, non-figure pour non-figure », la relation *comparaison pour comparaison, métaphore pour métaphore*. On sait que le trait essentiel de la comparaison est son caractère discursif; elle *propose*, par la syntaxe et dans la syntaxe, le transfert de sens : l'une de ses originalités syntagmatiques tient à ce que Meschonnic appelle son « pouvoir de retardement ». En outre, ainsi que le souligne Ricœur, « la comparaison exhibe le moment de ressemblance, opératoire mais non thématique dans la métaphore »[18]. La traduction par un énoncé comparatif d'une métaphore vive de Seamus Heaney dans « Blackberry-Picking » montre combien le changement de régime figural porte atteinte à l'intégrité du texte poétique :

> We hoarded the fresh berries in the byre.
> But when the bath was filled we found a fur,
> A rat-grey fungus, glutting on our cache.[19]

> Nous amassions les baies fraîches dans l'étable.
> Mais quand la cuve était remplie nous trouvions un champignon
> Velu, gris comme un rat, se gorgeant de nos provisions cachées.[20]

La *densité* est un caractère spécifique du langage poétique. Le syntagme « gris comme un rat » détruit l'ellipticité et affaiblit la

---

[18] *Op. cit.* p. 40.

[19] Seamus Heaney, *New Selected Poems 1966-1987*, éd. cit., p. 5.

[20] Traduction F. Lafon, « La cueillette des mûres » dans *Poèmes 1966-1984*, éd. cit., p. 126.

compacité de la métaphore adjective « rat-grey ». Devant cette « miniaturisation de structures complexes » qu'est l'adjectif composé anglais (pour reprendre l'expression du stylisticien G. W. Turner), le français se montre enclin à extraire la structure profonde et à la réinstaller à fleur de langue. Or c'est la structure de surface qui crée le relief stylistique. J'ai étudié ailleurs le comportement traductif presque général qui décompose les composés métaphoriques anglais, les *déplie*, alors que la traduction poétique heureuse fonctionne *pli sur pli* par rapport à l'original.[21] Dans la plupart des cas, la traduction tend à diluer l'adjectif épithète en proposition subordonnée sans verbe, et à offrir une manière de glose explicitante ou paraphrastique. L'immédiateté de l'énoncé d'origine fait place à un énoncé *modalisé*. Tout se passe comme si la traduction interlinguale opérait moins sur l'énoncé d'origine que sur une première traduction, intralinguale celle-là. Ma proposition, dans l'étude que je viens de mentionner, était — et reste — de chercher du côté de l'apposition et de la juxtaposition appositive une voie permettant au traducteur de ne pas recourir à un outil grammatical d'analogie — la plupart du temps la conjonction « comme », ce mot que Mallarmé voulait supprimer du dictionnaire — pour rendre des composés néologiques dont l'expressivité tient essentiellement à leur raccourci et à leur côté synthétique.

Les différences fondamentales entre la comparaison, figure où les mots gardent leur sens et où les représentations demeurent distinctes, et la métaphore, figure qui opère une fusion absolue et change le code lexical des mots — ces différences, la traduction du poème de Stephen Spender « The Landscape Near an Aerodrome » les méconnaît ou les élude complètement. Il en résulte un *brouillage figural* qui rend incohérents plusieurs pans du texte, les opacifie, et par là compromet l'impact poétique global.

[annexe : *The Landscape Near an Aerodrome/Paysage à l'aérodrome*. pp. 79-81][22]

---

[21] Paul Bensimon, « Ces métaphores vives... La traduction des adjectifs composés métaphoriques », dans *Palimpsestes* n° 2, *Traduire la poésie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

[22] Traduction J. Migrenne, dans Stephen Spender, *Un regard*, éd. cit., pp. 38-41.

Après la comparaison initiale du long-courrier à un papillon de nuit — figure construite, précisément, au moyen du comparatif « more/than » —, le poème présente quatre comparaisons successives introduites par la préposition « like », dont la récurrence et la position régulière en fin de vers structurent l'*espace* du texte. L'itération de « like », et la place qui lui est régulièrement assignée, en particulier dans la troisième strophe, participent de la spatialité du poème. Il y a là un élément d'autonomisation du signifiant qui est un trait spécifique du langage poétique. Mais, surtout, Spender, loin de considérer la comparaison comme le parent pauvre de la « reine des figures », loin d'y voir seulement l'ossature du processus de transfert sous la forme d'une analogie de portée limitée parce que pré-déterminée, tire des comparaisons qu'il met en œuvre des effets contrôlés d'une grande puissance expressive. Or ces comparaisons nettes, limpides, presque tranchantes, perdent dans la traduction citée une grande partie de leur puissance de suggestion en raison d'une *confusion figurale* doublée, dans un cas au moins, d'une confusion sémantique. « La figure, souligne Gérard Genette, n'est rien d'autre qu'un sentiment de figure, et son existence dépend totalement de la conscience que le lecteur prend, ou ne prend pas, de l'ambiguïté du discours qu'on lui propose »[23].

Au vers 15, l'énoncé « doigts, grêles silhouettes de noires/Cheminées, effrayants, enragés » n'est ni une comparaison ni une métaphore : il ne suscite aucun *sentiment de figure*, d'abord parce qu'il est incompréhensible, qu'il ne fait pas sens. Le traducteur n'a pas perçu les deux volets de la comparaison : « les cheminées, telles de maigres doigts noirs,/*Ou* des silhouettes effrayantes et folles ». Il est bien évident que « frightening and mad », adjectifs détachés ou apposés, qualifient les silhouettes, et non les doigts. L'incongruité de la traduction donne aussi à penser que la poésie est ici conçue comme une violation des normes du langage. La deuxième comparaison, celle des vers 16-17 (« squat buildings/[...] like women's faces »), est traduite par une métaphore appositive, elle-même bizarrement introduite par un deux-points. Quant à la dernière comparaison, elle est également tirée vers la métaphore, et sémantiquement équivoque, car ce sont les cris

---

[23] *Op.cit.*, p. 216.

des garçons qui, *tels des oiseaux sauvages*, (et non tels *ceux* d'oiseaux sauvages), se posent sur les toits les plus proches au-dessous de l'avion sur le point d'atterrir. Marcel Cressot fait observer que le complément d'appartenance utilisé avec une volonté de caractérisation, comme dans « un cou de taureau » (ici, « leurs cris d'oiseaux sauvages »), est une véritable épithète métaphorique[24]. Le sentiment de désordre figural, la non-concordance — la discordance — des figures entre le poème original et sa traduction, attestent que la figuralité est tributaire d'une *lecture* qui la reconnaît, l'identifie, en analyse le fonctionnement, en amont de l'opération traduisante elle-même.

***

L'hypallage, ou transfert d'épithète, est une des figures qui concourent à créer l'intensité poétique. Le décalage entre la relation syntaxique et la relation sémantique, le fait de rapporter un adjectif à un support grammatical qui n'est pas son véritable support sémantique, crée un effet d'insolite, d'étrangeté, une *défamiliarisation* qui ressortit à la mise en relief. Or cette métaphore d'un type particulier s'avère fréquemment gommée dans la traduction poétique. Un premier exemple, tiré de la strophe 5 de « Ode to a Nightingale » de Keats, va illustrer, comme précédemment, ce processus de dé-figuration :

> And mid-May's eldest child,
> The coming musk-rose, full of dewy wine,
> The murmurous haunt of flies on summer eves.

Le trait lexical /+animé/ est attribué à l'inanimé « haunt » : le transport de sens qu'opère l'hypallage, et l'interaction qu'elle établit, sont de nature métaphorique. Deux traductions de ce passage escamotent la figure que porte « haunt » :

> Et la fille aînée de la mi-Mai,
> La rose musquée en bouton, trempée de rosée vineuse,
> Où bourdonnent les mouches par les soirs d'été.[25]

---

[24] Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, 1983, p. 132.

[25] Traduction D. Jacquin, dans *Poésies d'Irlande. Anthologie*, éd. cit., pp. 174-175.

Et à la fille aînée de Mai,
La rose musquée qui annonce, ivre de rosée,
Le murmure des mouches des soirs d'été.[26]

C'est le degré zéro de l'hypallage. La troisième version réinstalle à sa place syntaxique normale l'adjectif « murmurous », que l'imagination poétique avait déplacé dans l'original :

Et, fille aînée de la mi-mai,
La rose musquée en bouton, de rosée ivre,
Asile, aux soirs d'été, tout bourdonnant de mouches.[27]

Le traducteur rétablit la logique discursive à laquelle échappait l'énoncé d'origine; il abolit l'animation de l'inanimé, il normalise, banalise, substitue de l'attendu à l'inattendu.

La version française d'un poème de Patrick Kavanagh, « War and Peace », tiré de *A Soul for Sale* (1947), éclaire mieux encore la déperdition de métaphoricité qu'entraîne une attention insuffisante à l'hypallage, ou à sa non-perception. Mais ici la restitution de l'intégrité figurale se heurte de plein fouet au parti pris du traducteur de rendre le mètre et les rimes de l'original par un mètre et des rimes équivalents.

[annexe : *War and Peace/Guerre et paix*. p. 81-82][28]

Il ressort clairement d'une lecture même cursive de cette traduction que certains effets de sens essentiels sont sacrifiés au bénéfice exclusif de la rime. À la strophe 1, notamment, disparaît la notion d'*éternité*, pourtant capitale dans la structuration sémique du texte, la colère intemporelle de Dieu contrastant avec le vacarme éphémère et dérisoire des hommes ivres. L'ensemble du poème, où les

---

[26] Traduction A. Suied, dans John Keats, *Les Odes*, Paris, Arfuyen, 1994, p. 21.

[27] Traduction C. Dandréa, dans John Keats, *Sur l'aile du phénix*, Paris, José Corti, 1996, p. 69.

[28] Traduction D. Jacquin, dans *Poésies d'Irlande. Anthologie*, éd. cit., pp. 174-175.

cris des ivrognes occupent tout l'espace et toute la durée de la nuit, prépare la transformation sémantique de la nuit en *animé humain ivre*. L'hypallage « a whole drunken night », qui marque le point culminant du texte, élargit la perspective à l'infini. La métaphore de la *nuit ivre* a une coloration métonymique. Jakobson l'a souligné : « En poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique »[29]. La traduction de « the shouting/Of a whole drunken night » par « le tapage des ivrognes/Qui toute une nuit dure », explicitante, paraphrastique, déconstruit l'hypallage, et abolit la figuralité. En 1982, dans *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Efim Etkind affirmait : « Le mal dont souffre depuis longtemps la traduction poétique française porte un nom : c'est la rationalisation systématique de l'original »[30]. Ce diagnostic sévère, la traduction de *War and Peace* de Kavanagh tend à le confirmer.

***

« À tous les niveaux de la langue, fait observer Jakobson, l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés »[31]. L'itération est un des éléments essentiels de la poéticité, une propriété fondamentale du langage poétique, qui en cela s'oppose à la linéarité de la prose. Lorsque la répétition assume une fonction intensive, et engendre une certaine rythmicité, elle acquiert le statut de figure, elle crée un « espace intérieur du langage ». On peut même soutenir qu'elle constitue *la plus puissante de toutes les figures*. On sait que Meschonnic tient le rythme pour le « signifiant majeur du langage poétique », « une des matrices de l'analogie. De là son lien avec la métaphore, et tous deux retirés à l'ornement. [...] Le rythme lui-même est figure et producteur de figures »[32].

---

[29] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduction N. Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 238.

[30] Efim Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 13.

[31] Roman Jakobson, *Questions de poétique*, éd. cit., pp. 2-3-4

[32] Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, éd. cit., pp. 270-271.

La traduction la plus récente de la célèbre ballade « La Belle Dame sans Merci » offre un terrain privilégié pour étudier l'amputation de figuralité résultant d'une restitution erratique ou incohérente — ou de l'effacement radical — des répétitions qui structurent le texte. D'une part, ce poème, d'une forme ostensiblement ciselée, concentre un grand nombre de répétitions à tous les niveaux : phonique, lexical, syntaxique, segmental (reprise de fragments de vers ou de vers entiers); l'itération fait partie intégrante du *fonctionnement* de la ballade, poème à forme fixe dont Keats utilise une variante, où la pression générique est forte. D'autre part, dans une perspective de réflexion traductologique, la répétition est sans doute, parmi les figures, celle qui se prête à l'investigation stylistique comparative la plus aisée et la plus *fiable*.

[annexe : *La Belle Dame sans Merci/La Belle Dame sans Merci*. pp. 82-86][33]

En premier lieu, les diverses anaphores, au commencement de vers ou de strophes, sont constitutives de la spatialité et de la scripturalité du texte. La réitération de « O » à l'initiale des strophes 1 et 2, la répétition de « I » au début des strophes 3, 4, 5 et 6, puis des strophes 10 et 11, enfin, la reprise de « she » au commencement des strophes 8 et 9 — tous ces éléments se trouvent promus, par leur position même, à une fonction *modélisante*. Procédé itératif essentiel dans le rythme de ce poème, l'anaphore appelle impérativement son maintien dans le texte traduit. « La transformation du discours par le rythme, fait encore observer Meschonnic, détermine nécessairement une transformation du traduire, donc de la traduction »[34]. Or, à l'exception de la première itération (le « O » vocatif des strophes 1 et 2), la série d'anaphores de « La Belle Dame sans Merci » se volatilise dans la traduction citée. Certes, le temps verbal choisi aux strophes 4 et 5 — le passé composé — explique l'emploi de « j'ai »; mais, justement, le rôle crucial de la répétition de « I » dans ces quatre

---

[33] Traduction C. Dandréa, dans John Keats, *Sur l'aile du phénix*, éd. cit., pp. 140-147.

[34] Henri Meschonnic, « Traduction, adaptation — palimpseste », dans *Palimpsestes* n° 3, *Traduction/Adaptation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1990, p. 9.

strophes successives, *imposait* le recours au passé simple — temps utilisé d'ailleurs, avec incohérence, à la strophe 6, où le verbe « je l'assis » se trouve, de façon tout aussi incohérente, rejeté au deuxième vers. Voilà anéantie la *configuration verticale* de ces anaphores, leur présentation visuelle. Non seulement le traducteur a méconnu le primat du signifiant dans le texte poétique; mais il a mal évalué, ou sous-estimé, le rôle structurant de l'itération dans le poème. L'effacement de la figuralité a, par ailleurs, une incidence directe sur le fonctionnement global du poème traduit. Comme le souligne avec acuité le stylisticien Henri Suhamy, la ballade de Keats repose, en effet, sur un *dédoublement* entre le poète en tant que voix anonyme qui, d'emblée, interroge le chevalier dans les *trois premières strophes* en s'exprimant à la première personne, et le poète en tant que chevalier médiéval qui, dans *tout le reste du poème*, répond au questionneur en imitant son énonciation mais sans s'identifier à lui. Le « I » du vers 9 (« I see a lily on thy brow »), distinct des « I » à l'initiale des strophes 4, 5 et 6, marque bien la *mise à distance* qu'effectue Keats par rapport à lui-même et par rapport à son poème. L'homme qui a été séduit charnellement puis éconduit, humilié, bafoué par une Lorelei fatale, s'est détaché de lui-même : « la passion a subi sa catharsis »[35].

Plusieurs autres anaphores de la ballade sont escamotées. Aux strophes 7 et 8, « She found me roots » et « She took me » devient « Elle m'offrit racines » et « Et me mena ». Escamotée également, à l'initiale des strophes 10 et 11, l'itération de « I saw », pourtant fortement mise en relief par le martèlement iambique du vers. Nul doute que les impératifs du mètre et de la rime dans la traduction de « La Belle Dame sans Merci » ne soient encore plus légitimes et contraignants que dans celle de « War and Peace » de Patrick Kavanagh. Mais *aucune* contrainte métrique ni rythmique n'imposait, au vers 41, de déplacer le verbe après le complément circonstanciel (« I saw their starved lips in the gloam/Dans le noir je vis leur bouche affamée »). Une autre anaphore, particulièrement importante parce qu'elle marque et souligne les articulations narratives de la ballade, est rendue sans la *systématicité* nécessaire : il s'agit du retour de « and » en tête de vers, soit au début, soit à l'intérieur, soit à la fin d'une strophe :

> (18) And bracelets too, and fragrant zone;/Bracelets aussi, ceinture odorante;

---

[35] Henry Suhamy, *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1974, p. 275.

(20) And made sweet moan./Doucement gémissante.
(26) And honey wild, and manna-dew,/Manne en rosée et miel sauvage
(33) And there she lullèd me asleep/En me berçant elle m'endormit là,
(43) And I awoke and found me here,/M'éveillant, je me trouvai là
(45) And this is why I sojourn here/C'est pourquoi j'erre solitaire,
(48) And no birds sing./Que nul oiseau ne chante.

Cette *ablation* d'anaphores porte gravement atteinte à la structuration rythmique du poème traduit. Par-delà le signifié évoqué à chaque occurrence du signifiant « and », se dégage un signifié global, qui tend à fondre les itérations visuelles et sonores dans un même accent sémantique : la traduction anémie ce signifié global.

Enfin, certaines répétitions obsédantes, qui ont valeur de leitmotive, s'avèrent ici mises à mal. À supposer que l'adjectif « égaré » rende le puissant sémantisme de « wild » — dont le côté inquiétant est accru par le ralentissement spondaïque du dernier vers de la strophe 4 : « And her eyes were wild » — il est dommageable pour l'organicité du poème traduit que cet adjectif qualifie d'abord la *prunelle* des yeux de la séductrice (« Sa prunelle égarée » : l'adjectif fournit, pour compléter l'hexasyllabe, une cheville aussi artificielle que douteuse), puis, au vers 31, les *yeux* eux-mêmes : « And there I shut her wild wild eyes »/« Et je posai sur ses yeux égarés ». Dans ce vers, de surcroît, le traducteur fait litière de la *répétition d'intensité.* Ce n'est pas un hasard si « wild » se rapporte aussi, par relation métonymique, au *miel* dont la femme fatale nourrit son amant, miel qualifié de « sauvage » dans la traduction. La détermination langagière créée par l'itération de « wild » est engloutie dans le texte traduit.

L'*accumulation* est une variante de la répétition dans l'espace du texte; il y a phénomène d'accumulation quand il y a reconnaissance d'une identité. Aux vers 15 et 16, le parallélisme phrastique, porté par le rythme iambique puis spondaïque, est parfait :

Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

La distribution et l'architecture des sous-phrases déclenchent le *sentiment* d'une structure d'accumulation, c'est-à-dire un sentiment de figure. Le traducteur, en changeant le parallélisme en chiasme, et en introduisant deux sous-phrases sans verbes, abolit la réalité langagière supra-segmentale qu'est l'effet de série :

> Ses cheveux étaient longs, léger son pas,
> Sa prunelle égarée.

La répétition de vers entiers, en particulier sous la forme d'un refrain à la fin d'une strophe, est une caractéristique de certaines formes fixes comme la villanelle, le rondeau, souvent la ballade. Le vers qui ouvre « La Belle Dame sans Merci », peut-être le plus célèbre incipit de la poésie anglaise, est également le premier vers de la strophe suivante : la question anxieuse, insistante, réitérée mot pour mot, suggère on ne sait quoi de mystérieux, de vaguement menaçant. Le traducteur ne conserve pas cette répétition-clé. Le désir de faire rimer les vers 6 et 8 (« défaite »/« faite ») peut expliquer l'évacuation de cet élément rythmique essentiel; on notera au passage que le profit tiré d'une telle dislocation de l'architecture des deux premières strophes est infime, voire nul, vu l'extrême indigence de la rime (le mot « défaite » rime pratiquement avec lui-même). Mais la version française ruine également l'immense effet de sens produit, dans le poème original, par la répétition intégrale du deuxième vers de la *première* strophe comme deuxième vers de la *dernière* strophe. « Alone and palely loitering » est rendu, au vers 2, par « Et tout pâle, quel mal te hante ? », et, au vers 46, par « Tout pâle, en ces lieux que je hante ».

Dernier aspect de l'arasement de figuralité auquel procède la traduction du poème, la non-prise en compte de la *répétition incrémentielle* caractéristique de la ballade. Les vers 2, 3 et 4 de la dernière strophe reprennent, à la manière d'un refrain, les vers 2, 3 et 4 de la première strophe :

> Alone and palely loitering ?
> The sedge has withered from the lake,
> And no birds sing.

Mais cette reprise comporte une *légère variation* qui correspond à l'avancement et la fin du récit : l'ajout de « though » et le changement d'auxiliaire créent un accident expressif :

Alone and palely loitering,
Though the sedge is withered from the lake,
And no birds sing.

Dans le texte traduit, la différence entre les vers 2, 3 et 4 :

Et tout pâle, quel mal te hante ?
La laîche, au bord du lac, est desséchée,
Et nul oiseau ne chante.

et les vers 46, 47 et 48 :

Tout pâle, en ces lieux que je hante,
Bien que la laîche sur le lac soit sèche,
Que nul oiseau ne chante.

Cette différence est trop importante pour que joue la répétition incrémentielle marquant le terme du récit. La boucle n'est pas bouclée; il manque au texte sa *clôture*. La ballade keatsienne n'est pas seulement dé-figurée, elle est démantelée. L'effacement de nombreuses itérations, le nivellement d'une bonne partie du relief figural, endommagent la *textualité* même du poème traduit : elle oblitère un des éléments qui lui permettraient de *faire texte* à son tour.

***

J'ai parlé jusqu'ici de non-restitution de figures, de suppression de métaphores ou d'hypallages, d'amputation du corps figural du poème d'origine. Mais il arrive aussi que l'altération du régime figural soit due à une raison diamétralement opposée, à savoir l'*ajout* de figures, la surcharge de figuralité. La version française d'un autre poème de Patrick Kavanagh, « Stony Grey Soil », illustre un certain comportement traductif face au texte poétique. Ce poème est une longue apostrophe au sol natal de Monaghan, non pas terre nourricière mais, au contraire, terre étouffante, mortifère, coupable d'avoir entravé les pieds du poète, d'avoir « volé l'or » de ses jeunes années, d'avoir tué en lui la joie et l'amour :

[annexe : *Stony Grey Soil/Sol rocailleux du pays Monaghan.* pp. 86-87][36]

Le vers de Kavanagh « You fed me on swinish food » fonctionne *au ras de la littéralité.* Le rapport de qualification qui unit « swinish » à « food » est direct, net, acéré. Or cet énoncé brutal, cru, se trouve transformé par la traduction en comparaison lisse, policée, élégante, où le marqueur d'analogie « comme » joue son rôle modalisant et médiatisant habituel. Voilà dénaturée la tonalité du texte d'origine, bouleversé son statut énonciatif, perdue sa tension rythmique. Le traducteur a plaqué une figure sur le texte d'origine afin de *signaler* la qualité « poétique » du discours, alors que ce discours n'a aucun besoin d'un tel signal, et même fonctionne *à rebours* d'une telle signalisation. J'ai évoqué les cas où une métaphore, surtout quand elle est insolite, déconcertante, est rendue par une comparaison qu'introduit souvent le modalisateur « comme ». Il y a tout lieu de s'interroger sur le rôle de la conjonction « comme » en tant qu'élément d'un sous-registre poétique cliché, immédiatement identifiable par le lecteur de poésie. On voit aussi, dans le cas présent, que la réécriture poétisante, embellissante, s'accompagne d'un déplacement *idéologique* qui détourne la visée du texte d'origine. La métamorphose du *cochon* en *chien* est, en l'occurrence, révélatrice : même pouilleux, le chien reste un animal noble, un de nos frères inférieurs ou de nos « dumb friends ». Enfin, la rupture de registre créée par l'ajout d'une figure dénote une forme d'auto-censure qui rétablit le *bon goût* dans ses droits, alors que Kanavagh n'a que faire du bon goût. Aux yeux de Meschonnic, la *rhétorisation* ou *littérarisation* est une des pratiques les plus courantes de ce qu'il nomme la « domination esthétisante », laquelle « caractérise la production des traducteurs comme production idéologique alors que la production textuelle est toujours au moins partiellement anti-idéologique »[37].

L'*excroissance figurale* qui apparaît à la strophe 8 de la version française de « La Belle Dame sans Merci » étudiée plus haut participe déjà d'une *annexion esthétique* opérée par la culture cible :

---

[36] Traduction D. Jacquin, dans *Poésies d'Irlande. Anthologie*, éd. cit., pp. 170-171.

[37] Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, éd. cit., p. 315.

And there I shut her wild wild eyes
With kisses four.

Et je posai sur ses yeux égarés
Quatre baisers de flamme.

Ici encore, l'alibi du mètre et de la rime peut être invoqué (« *Quatre* baisers » ne suffisent pas, si l'on peut dire, pour un hexasyllabe, il en faudrait beaucoup plus ! Keats s'est expliqué de façon facétieuse sur ce nombre de baisers, destiné à « modérer sa Muse »). Mais outre que cet alibi est bien falot, la cheville utilisée (« de flamme ») n'a rien d'innocent : elle est, en fait, un *marqueur de poéticité,* qui contribue à assurer la transmissibilité du poème et sa réception en tant que « beau » poème. Ce marqueur arrache la ballade keatsienne à son terreau littéraire natif et l'installe dans la tradition poétique française, en renvoyant spécialement à l'époque classique.[38] Une telle notation rhétorisante bouleverse la poétique du texte original. Car « La Belle Dame sans Merci » baigne dans ce climat mystérieux et primitif que « The Rime of the Ancient Mariner » avait introduit dans la littérature anglaise : Coleridge l'avait lui-même hérité de la poésie allemande, et y avait joint le rythme des ballades médiévales anglaises et écossaises. L'insertion de ce « poétisme » éculé est typique d'une démarche traductive ethnocentrique et hypertextuelle.

***

Que la figure de style soit encore tenue, explicitement ou implicitement, ouvertement ou sournoisement, manifestement ou subrepticement, pour un ornement, une *fioriture*, cela ressort des analyses que j'ai essayé de conduire à partir d'exemples précis qui pourraient être multipliés. Quand la figure apparaît dans un énoncé confinant à l'intraduisible, la traduction l'abandonne au bord du chemin. Quand la figure est, au contraire, susceptible d'embellir, de poétiser un original de style dépouillé, ou qui fonctionne au plus près de la littéralité, elle se voit courtisée, recherchée, prisée. Mais il existe

[38] Sur les « résonances culturelles » de la ballade française, très différentes de celles de la ballade anglaise, voir Annie Brisset, « Intertextualité et traduction. Un poème de W. H. Auden », dans *The Canadian Journal of Research in Semiotics*, vol. 8, n°s 1 et 2, 1981.

un a priori qui sous-tend fréquemment les comportements traductifs face à un texte poétique, un a priori aussi néfaste que persistant : l'appartenance de la figure à la *forme* du poème, envisagée comme dissociable de son *sens*. « C'est la distinction entre le fond et la forme qui est à l'origine de la crise traversée par la traduction poétique en France », soutenait Efim Etkind dans *Un art en crise*[39]. Plus de vingt ans après la parution de ce livre-phare, le propos ne semble pas avoir perdu sa validité. L'idée reste vivante — et délétère — d'un sens du texte poétique *isolable* de sa forme. En 1991, aux « Assises de la traduction littéraire » à Arles, Emmanuel Hocquard affirmait, dans une conférence intitulée « Traduction et poésie » :

> Une chose me paraît absolument fondamentale, à savoir que ce qui est le plus facile à traduire et ce qui ne pose aucun problème, c'est le sens. [...] Mais une fois que le sens est traduit, tout reste à faire.[40]

Une fois posée une *dichotomie* aussi trompeuse, et une *chronologie* aussi fallacieuse, plus rien ne s'oppose à ce qu'on cherche à extraire le « sens brut » d'une figure de style, son noyau sémantique (ce que Lord Kames, au XVIIIe siècle, appelait « plain meaning »), alors que le sens de la figure est *dans* sa forme, alors que la figure *est* elle-même forme.

Ce qui se dégage des exemples que j'ai présentés de démétaphorisation, de destruction ou d'omission d'hypallages, de brouillage figural, d'effacement de la figuralité créée par l'itération, mais aussi d'excroissance figurale, d'ajout intempestif de figures — c'est la médiocre perception, voire la non-perception, par le traducteur de poésie, des mécanismes figuratifs, des régimes figuraux et des processus de signifiance. Voilà qui implique la nécessité impérative de posséder un bagage conceptuel, un savoir stylistique, une compétence en matière de textualité.[41] Seuls de tels *instruments* permettent au

---

[39] Efim Etkind, *Un art en crise*, éd. cit., p. X.

[40] *Huitièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1991)*, Arles, Actes Sud, p. 23.

[41] Voir, à ce sujet, Barbara Folkart, *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1991, chapitre 5, « Les modalités de ré-appropriation », pp. 398-437. Voir également *Palimpsestes* n° 8, *Le traducteur et ses instruments*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

traducteur de poésie de restituer la *visée*, le fonctionnement et les systématicités du texte poétique, et d'en recréer l'organicité.

Université Paris III

ANNEXE
THE LANDSCAPE NEAR AN AERODROME

More beautiful and soft than any moth
With burning furred antennae feeling its huge path
Through dusk, the air liner with shut-back engines
Glides over suburbs and the sleeves set trailing tall
To point the wind. Gently, broadly, she falls
Scarcely disturbing charted currents of air.

Lulled by descent, the travellers across sea
And across feminine land indulging its easy limbs
In miles of softness, now let their eyes trained by watching
Penetrate through dusk the outskirts of this town
Here where industry shows a fraying edge.
Here they can see what is being done.

Beyond the winking masthead light
And the landing ground, they observe the outposts
Of work : chimneys like lank black fingers
Or figures, frightening and mad : and squat buildings
With their strange air behind trees, like women's faces
Shattered with grief. Here where few houses
Moan with faint light behind their blinds,
They remark the unhomely sense of complaint, like a dog
Shut out, and shivering at the foreign moon.

In the last sweep of love, they pass over fields
Behind the aerodrome, where boys play all day
Hacking dead grass : whose cries, like wild birds,
Settle upon the nearest roofs
But soon are hid under the loud city.

Then, as they land, they hear the tolling bell
Reaching across the landscape of hysteria,
To where, louder than all those batteries,
And charcoaled towers against that dying sky,
Religion stands, the church blocking the sun.

PAYSAGE À L'AÉRODROME

Bien plus beau, bien plus doux qu'un papillon de nuit
Vrombissant et velu, sondant sa trajectoire
Dans l'obscurité, le long-courrier, moteurs au ralenti,
Glisse par-dessus les faubourgs où les manches à air,
Sur leurs mâts prennent le vent. L'appareil, ample et docile
Descend en douceur les couloirs jalonnés de la brise.

Rassérénés après leur survol de la mer
Et de la terre paresseuse qui s'étire
Langoureusement, les passagers au regard
Exercé scrutent ces banlieues effrangées
Par les industries et que le soir enveloppe.
Ils y découvrent l'œuvre qui s'y accomplit.

Au-delà du fanal clignotant sur son mât,
En bout de piste, ils observent les avant-postes
Du travail : doigts, grêles silhouettes de noires
Cheminées, effrayants, enragés ; bâtiments
Trapus, déconcertants derrière les arbres :
Visages de femmes brisés par la douleur.
Des rares maisons filtre une pâle lueur
Dont la plainte surprend comme un chien
Laissé dehors qui frémirait à la lune étrangère.

Leur caresse ultime effleure les herbes mortes,
Derrière le terrain, que par jeu des gamins,
Fauchent à longueur de journée, poussant leurs cris
D'oiseaux sauvages qui se posent sur les toits
Voisins, vite étouffés par la rumeur urbaine.

Touchant terre, ils entendent, martelant son appel
Par-dessus ce paysage d'hystérie,
Plus fort que toutes ces cokeries,
Que celles au charbon dans le ciel expirant,
La tour de la Religion, en obstacle au soleil.

WAR AND PEACE

Do you hear that noise, Mother,
That comes over the sea ?
Is that God the Father raging
In His Eternity ?

That is only war, darling,
Drunk men returning
From the pubs of their pleasure,
They'll be sober by morning.

Do you hear that whisper, Mother,
That follows the sigh
From the house of Injustice ?
What was that going by ?

That was God raging, child,
Something to fright
More than the shouting
Of a whole drunken night.

GUERRE ET PAIX

Quel est donc, ma mère, ce bruit
Qui franchit l'océan ?
Est-ce Dieu grondant de colère
Que jusqu'ici j'entends ?

Ce n'est que bataille, mon fils,
Gens ivres de retour
Des bars où se boit le plaisir,
C'est ainsi chaque jour.

Qu'est donc, ma mère, ce murmure
Qui succède au soupir
Montant des chambres d'Injustice ?
Veux-tu bien me le dire ?

C'est Dieu en colère, mon fils,
Plus terrifiant murmure
Que le tapage des ivrognes
Qui toute une nuit dure.

LA BELLE DAME SANS MERCI

I

O what can ail thee, knight-at-arms,
    Alone and palely loitering ?
The sedge has withered from the lake,
    And no birds sing.

II

O what can ail thee, knight-at-arms,
    So haggard and so woe-begone ?
The squirrel's granary is full,
    And the harvest's done.

III

I see a lily on thy brow,
    With anguish moist and fever-dew,
And on thy cheek a fading rose
    Fast withereth too.

IV

I met a lady in the meads,
    Full beautiful — a faery's child,
Her hair was long, her foot was light,
    And her eyes were wild.

V

I made a garland for her head,
And bracelets too, and fragrant zone;
She looked at me as she did love,
And made sweet moan.

VI

I set her on my pacing steed,
And nothing else saw all day long,
For sidelong would she bend, and sing
A faery's song.

VII

She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna-dew,
And sure in language strange she said —
'I love thee true'.

VIII

She took me to her elfin grot,
And there she wept and sighted full sore,
And there I shut her wild wild eyes
With kisses four.

IX

And there she lullèd me asleep
And there I dreamt — Ah ! woe betide ! —
The latest dream I ever dreamt
On the cold hill side.

X

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried — 'La Belle Dame sans Merci
Thee hath in thrall !'

XI

I saw their starved lips in the gloam,
With horrid warning gapèd wide,

And I awoke and found me here,
On the cold hill's side.

XII

And this is why I sojourn here
Alone and palely loitering,
Though the sedge is withered from the lake,
And no birds sing.

LA BELLE DAME SANS MERCI

I

O chevalier qui erres solitaire
Et tout pâle, quel mal te hante ?
La laîche, au bord du lac, est desséchée
Et nul oiseau ne chante.

II

O chevalier, quel mal peut bien te hanter,
Si hâve et la mine défaite ?
De l'écureuil le grenier est rempli
Et la moisson est faite.

III

Je vois la blancheur d'un lys sur ton front
Qui d'angoisse et de fièvre est blême,
Et sur tes joues une rose pâlie
Se dessèche de même.

IV

J'ai rencontré sur la lande une dame
Si belle ! — une fille des fées ;
Ses cheveux étaient longs, léger son pas,
Sa prunelle égarée.

V

J'ai tressé pour sa tête une guirlande,
Bracelets aussi, ceinture odorante ;

Elle me jetait des regards d'amour,
Doucement gémissante.

VI

Sur mon destrier qui va l'amble,
Je l'assis et ne vis plus qu'elle,
Car, de côté penchée, elle chantait
Chanson qui ensorcelle.

VII

Elle m'offrit racines délicieuses,
Manne en rosée et miel sauvage
Et dans sa langue étrange elle me dit :
« Je t'aime sans partage » ;

VIII

Et me mena en sa grotte enchantée,
Pleurant et soupirant à fendre l'âme,
Et je posai sur ses yeux égarés,
Quatre baisers de flamme.

IX

En me berçant elle m'endormit là,
Et je rêvai — triste destinée ! —
Le dernier rêve jamais fait
Sur la pente glacée.

X

Je vis des rois et des princes tout pâles,
Des guerriers, tous d'une pâleur de mort,
Criant : « La Belle Dame sans Merci,
Malheureux, t'a jeté un sort ! »

XI

Dans le noir je vis leur bouche affamée,
Pour m'avertir horriblement béante ;
M'éveillant je me trouvai là,
Sur cette froide pente.

XII

C'est pourquoi j'erre solitaire,
Tout pâle, en ces lieux que je hante,
Bien que la laîche sur le lac soit sèche,
Que nul oiseau ne chante.

STONY GREY SOIL

O stony grey soil of Monaghan
The laugh from my love you thieved;
You took the gay child of my passion
And gave me your cold-conceived.

You clogged the feet of my boyhood
And I believe that my stumble
Had the poise and stride of Apollo
And his voice my thick-tongued mumble.

You told me the plough was immortal !
O green-life-conquering plough !
Your mandril strained, your coulter blunted
In the smooth lea-field of my brow.

You sang on steaming dunghills
A song of cowards' brood,
You perfumed my clothes with weasel itch,
You fed me on swinish food.

You flung a ditch on my vision
Of Beauty, love and truth.
O stony grey soil of Monaghan
You burgled my bank of youth !

Lost the long hours of pleasure
All the women that love young men.
O can I still stroke the monster's back
Or write with unpoisoned pen

SOL ROCAILLEUX DU PAYS MONAGHAN

Sol rocailleux du pays Monaghan
Tu as, en mon cœur, les rires pillé;
Et troqué l'enfant gai de ma passion
Contre un avorton de glaise englué.

Tu garrottas les pieds de mon enfance
Mais je croyais que mes pas boiteux
De ceux d'Apollon avaient la noblesse
Et mon gueux parler la verve du dieu.

La charrue, me dis-tu, est immortelle !
Outil conquérant qui force la vie !
Ton timon tordis, ton coutre émoussas
Dans l'herbage tendre de mon esprit.

Tu chantais sur les fumiers putrescents
Le morne chant d'une race avilie,
Tu mis à ma peau l'odeur du putois,
Et comme un chien pouilleux tu m'as nourri.

Dans tes fossés tu abîmas mes yeux
Ivres d'amour, de beau, de vérité.
Sol rocailleux du pays Monaghan
Tu volas l'or de mes jeunes années !

Perdues les longues heures de plaisir
Les femmes des jeunes gens amoureuses.
Pourrai-je encore caresser le monstre,
Ne pas tracer d'une plume fielleuse

RÉSUMÉ : Figure, figuralité, dé-figuration, sur-figuration : aspects de la traduction poétique — Le relief figural d'un poème s'avère souvent modifié, ou arasé, dans l'opération traduisante, par une insuffisante perception — en amont du traduire — de « l'espace intérieur du langage » qu'est la figure, ainsi que des mécanismes figuratifs. L'idée pernicieuse et tenace de la figure comme *fleur de rhétorique*, élément décoratif, sous-tend fréquemment aussi le

rhétorique, élément décoratif, sous-tend fréquemment aussi le comportement traductif face à un texte de poésie ; c'est par là-même toucher du doigt un autre a priori tout aussi néfaste : l'appartenance de la figure à la *forme* du poème, envisagée comme dissociable de son *sens*.

On examine ici la fortune de quatre figures-clés — comparaison, métaphore, hypallage, répétition — dans diverses traductions de poésie, à la lumière du principe général de *concordance* énoncé par Meschonnic pour l'établissement d'un rapport poétique entre un texte et sa traduction. La démétaphorisation à laquelle procède telle ou telle traduction supprime ou anémie des éléments essentiels du processus de signifiance. À l'inverse de l'ablation ou de la destruction de figures, c'est un ajout de figures, voire une surcharge figurale, qu'on rencontre, à d'autres moments, dans la traduction poétique. Animé par le désir d'embellir, de poétiser l'original, le traducteur plaque des fioritures sur le texte source : la *rhétorisation* est une des pratiques les plus courantes de la « domination esthétisante ».

Rester au plus près du *régime figural* d'un poème, c'est respecter l'unité organique de ce poème, et préserver son intégrale textualité.

ABSTRACT : The Figure, the Figurative, De-Figuration, and Over-Figuration : Aspects of Poetic Translation — The figurative landscape of a poem is frequently modified, or, further, leveled, when translated, due to an incomplete understanding and perception — before its translation — of the "interior space of language" that constitutes the figure, as well as the figurative mechanisms. The pernicious, tenacious concept of the figure as the *rhetoric's flower*, as decorative element, is also often a frequent underlying theme in the translator's approach to a poetic translation; and it is here that we see the destructive tendency of translation : the figure's belonging to the poem's form, which is seen as being one with its meaning : the two indivisible.

We examine here the fate of four key figures — comparison, metaphor, hypallage, and repetition — in diverse translations of poetry, in light of Meschonnic's general principle of *concordance*, for the establishment of a poetic relationship between a text and its translation. The demetaphorisation of any given translation suppresses or weakens the essential elements of the development and creation of meaning. The inverse of this *ablation* — or destruction, of figures is the addition of

poetic translation. Animated by the desire to embellish or to beautify, to *poeticize* the original text, the translator adds supplementary flourishes onto the source text : this *rhetorization* is one of the most common translation practices of "aesthetic domination".

Staying close to the *figurative scheme* of a poem means respecting its organic unity, and preserving its textual integrity.

Paul Bensimon : Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Centre de recherches en traduction, Institut du monde anglophone, 5 rue de l'École de Médecine, Paris, 75006, France.
Courriel : Paul.Bensimon@wanadoo.fr