

En marge du monde et aux frontières du récit : *Les petites fleurs de Madame de Montespan* de Jane Urquhart

Nicole Côté

Volume 45, numéro 1, avril 2000

La traduction littéraire au Canada
Literary Translation in Canada

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/002407ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/002407ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)
1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Côté, N. (2000). En marge du monde et aux frontières du récit : *Les petites fleurs de Madame de Montespan* de Jane Urquhart. *Meta*, 45(1), 91–104.
<https://doi.org/10.7202/002407ar>

Résumé de l'article

The Little Flowers of Madame de Montespan de Jane Urquhart est un recueil intéressant entre autres parce que l'ensemble de ses poèmes-tableaux constitue une diégèse. Ma méthode de traduction s'est donc modelée sur cette valse-hésitation entre description et narration, entre statisme et dynamisme.

En marge du monde et aux frontières du récit: *Les petites fleurs de Madame de Montespan* de Jane Urquhart

NICOLE CÔTÉ

Université de Regina

RÉSUMÉ

The Little Flowers of Madame de Montespan de Jane Urquhart est un recueil intéressant entre autres parce que l'ensemble de ses poèmes-tableaux constitue une diégèse. Ma méthode de traduction s'est donc modelée sur cette valse-hésitation entre description et narration, entre statisme et dynamisme.

ABSTRACT

Jane Urquhart's *The Little Flowers of Madame de Montespan* is an interesting collection of poems partly because these poem paintings are a diegesis. My approach to translation here is a waltz hesitation between description and narration between the static and the dynamic.

MOTS-CLÉS/KEYWORDS

Jane Urquhart, poésie, traduction littéraire, interprétation

Jane Urquhart a publié trois recueils de poèmes, dont *The Little Flowers of Madame de Montespan*, réédité récemment (1983, 1995), avant d'en venir aux formes narratives. Elle a écrit un recueil de nouvelles, *Storm Glass* (*Verre de tempête*, que j'ai traduit) et se consacre depuis au roman, qui l'a fait connaître du grand public (*The Whirlpool/Niagara*; *Changing Heaven/Ciel changeant*; *Away/La foudre et le sable*; *The Underpainter/Le Peintre du lac*), tant dans les pays anglo-saxons qu'en France.

The Little Flowers of Madame de Montespan mêle divers genres (poèmes, journal, récits-portraits), plusieurs voix (Madame de Montespan, un couple [?] de touristes, un narrateur/une narratrice omniscient [e]) et deux espace-temps (présent nord-américain/passé européen). Ce recueil associe le statisme de petits tableaux et le dynamisme de l'ensemble en une sorte de récit elliptique, qui oscille entre le centre (masculin) et la marge (féminine). Sa structure ouverte, avec ses voix anonymes, son passage du présent au passé, laisse en plan un décor, une époque, un corps de femme pour le ressusciter plus loin sans en épuiser la description ou mettre un terme à un tableau-tranche de vie¹.

Toutes ses pièces (poèmes, pages de journal, courts récits numérotés) portent sur Versailles, et plusieurs concernent la relation que Madame de Montespan a entretenue, au fil des ans, avec Louis XIV. On y découvre une maîtresse jalouse, mesquine, assassine, mais qui jette un regard d'une grande lucidité quant à la valeur (décroissante) de son corps; d'ailleurs, le langage du corps est bien présent, ainsi que celui des vêtements et parures qui le cachent ou l'embellissent, révélant, comme l'écrit Judith Carson (1984) « la mascarade des sentiments et l'insincérité des relations ».

Thématique et narration

Bien que les thèmes explorés aient beaucoup à voir avec la masculinité et ses avatars, nous nous intéresserons plutôt ici au point de vue féminin de plusieurs poèmes, dont la narratrice est Madame de Montespan. La femme y est présentée dans une position du discours à tel point excentrée qu'elle semble constamment risquer la chute hors du social, dans l'abjection. Hancu (1995), relevant la présence du thème de l'abjection dans *The Whirlpool/Niagara*, affirme, citant Kristeva, qu'elle est liée au non-respect des frontières: *Kristeva's idea of the abject as that which « does not respect borders, positions, rules [...], as the place where meaning collapses »* (Hancu 1995: 45). Comme l'écrit Godard (1997: 115):

The border/play characteristic of contemporary women's parodic rewriting of fictional genres reveals engagement with narrative as a critical strategy designed to expose the positioning of woman as silent other, on whose mutilated narrative is constructed in dominant (patriarchal) discourse and to posit [sic] alternate positioning for women as subjects producing themselves in/by language.

Selon Godard, les écrivaines du xx^e siècle ont eu recours à des formes romanesques expérimentales, décentrées, informes ou protéiformes, dont les images tournoient autour d'un centre vide (1997: 121). Cette affirmation vaut pour la structure d'un recueil comme *The Little Flowers of Madame de Montespan*. D'un point de vue thématique cependant, l'image du roi-soleil, symbolisée par Versailles, est centrale: le palais, de quelque point qu'on le regarde semble ne jamais quitter le centre², observent les touristes-narrateurs. Goldman confirme l'association roi/soleil/centre/ordre: *Located at the center of the universe, the sun has traditionnaly functioned as an image of ultimate order* (1997: 200). Cette centralité de l'image du roi-soleil, ainsi que de ses dérivés métonymiques — le palais et les jardins de Versailles — se pose en antithèse de la structure en apparence aléatoire du recueil. D'ailleurs, Goldman (1997: 171), qui cite la dyade temple/labyrinthe du critique spensérien Angus Fletcher pour décrire les oppositions présentes dans *The Whirlpool/Niagara*, affirme au sujet du temple: *The structure of containment par excellence, the temple, is « strictly formalized, to frame the highest degree of order »* (12). *It is used to emphasize the concept of « limit, edge, margin, boundary or closure »* (18). Le palais et les jardins, aménagés pour ordonner la nature labyrinthique, témoigneraient d'un désir de pouvoir absolu de la part du roi. Urquhart a évoqué dans une entrevue l'impression du roi-soleil qui lui était venue en visitant Versailles: celle d'un roi obsédé par l'ordre et le pouvoir; la nature représentant pour lui un chaos qui échappait à son contrôle, il fallait l'assujettir en lui imposant une symétrie parfaite³. D'ailleurs, le thème de la *machine*, celle, par exemple, qui fut installée pour actionner les fontaines⁴, symbolise peut-être, autant que les jardins aux formes géométriques, les rapports déshumanisants du roi avec ses maîtresses.

Selon Goldman, la fonction première du temple est de « stabiliser le sens et d'enrayer le chaos » (trad. libre: 1997: 173). L'autre pôle, le labyrinthe, se rapporterait à la perte du sens de l'orientation. La nature, immense chaos vivant, qui défait constamment l'ordre humain, représente, sinon l'ennemi à abattre, du moins celui qu'il faut civiliser; c'est ce que laissent entendre les poèmes qui évoquent les rêves du roi — *the king finds himself alone, in a thick forest, his distance perception, sense of direction, completely addled* (« Terre Sauvage or The King's Nightmare », in Urquhart 1983: 39)

— et ses projets — « *Well-ordered forest appear where once the cliffs used to be* » (« Marly le roi » : in Urquhart 1983 : 42 ; les italiques sont de moi).

La relation du roi avec ses maîtresses, en particulier celle, privilégiée, avec la Montespan (voir « Le Roi s’amuse »), participe du processus de réification nécessaire à l’ordre absolu exigé par le pouvoir royal. Le sujet suprême exige de ses « sujets » qu’ils n’aient pas qualité de sujet, de la même manière que la nature doit être assujettie, ordonnée. La remarque d’Anne Compton (1996 : 223) concernant les relations entre les sexes dans *Away/La foudre et le sable* jette un éclairage intéressant sur les nombreux poèmes qui thématisent la relation du roi avec ses maîtresses : « characters are polarized not as good and bad but in terms of intimacy and distance, and these correspond to gender⁵ ». L’intimité, que Compton associe aux femmes dans *Away/La foudre et le sable*, ne semble pas être un critère pertinent pour ce recueil. La distance, toutefois, en serait un ; on a vu qu’elle semble spatialisée ici selon l’opposition centre/marge. Comme l’a montré Hancu (1995), les héroïnes de *The Whirlpool/Niagara*, Fleda et Maud, échappent aux cadres imposés par la société patriarcale⁶, se constituant par le fait même en sujets. La Montespan et les autres maîtresses de Louis XIV ne peuvent y prétendre : satellites en orbite autour du Soleil, comptant parmi ses richesses, elles sont dépossédées de tout, sans existence hors de lui.

Il semble donc, si l’on veut résumer l’agencement thématique de ce recueil par ailleurs composite, que l’opposition centre/marge soit elle-même associée aux pôles masculin/féminin, comme c’est le cas dans les écrits ultérieurs d’Urquhart. Ainsi, dans ce recueil, tout ce qui serait figure centrale, encadrée, ce qui tiendrait du systématique, du mécanique et du rituel (donc de l’itératif) serait associé au pouvoir et au masculin, alors que la marge, l’ouverture, avec ce qu’elle peut comporter de désordre, de chaos, d’aléatoire, serait de l’ordre du féminin. La nature serait aussi associée au féminin, comme elle l’est traditionnellement.

Forme : syntaxe et prosodie

On observe dans le recueil une syntaxe à mi-chemin entre le paradigmatique et le syntagmatique, parfois juxtaposition de mots ou simple association sujet-prédicat, d’où la poésie naît par résonance, comme dans « Silenced/Tu » :

Autumn / false gold falling on actuality / stone walls all around
 Automne / faux or chutant sur l’actuel / murs de pierre tout autour
summer hid the prison / the perfect palace / draped in green and growing / overtop the stairs
 l’été cachait la prison / le parfait palais / drapé de verdure et croissant / au-delà des escaliers
winter now / and every word is opened / syllables ride to the horizon / in the grim hands of the post//
 l’hiver maintenant / et chaque mot est ouvert / les syllabes chevauchent vers l’horizon / dans les mains brutales de la poste//
false gold covers gravel / nothing hides in green
 du faux or couvre le gravier / rien ne se cache dans la verdure
this palace / this prison
 ce palais / cette prison
built in time / to silence / every loss I speak
 construit(e) à temps / pour taire / chaque perte que je dis//

En accord avec la voix décentrée de la narratrice, la syntaxe semble adopter un mode parataxique, où la seule juxtaposition crée les liens. Plus désarticulée, la pensée se matérialise sous forme d'associations libres.

Plusieurs des poèmes à la syntaxe plus développée sont au présent, en particulier ceux dont la narration semble prise en charge par Madame de Montespan. Ce présent a une valeur itérative, un peu comme l'imparfait, et, pour cette raison peut-être, les scènes narrées ressemblent davantage à une description. Cet aspect itératif, bien que la structure syntaxique du poème/récit soit elle-même ouverte, semble enfermer la narratrice dans la prison d'un temps circulaire, temps qui semble lui-même contrôlé par le roi, où les moindres gestes prennent un aspect rituel. « Shadow », le premier poème du recueil⁷, possède ces caractéristiques doubles : narratif, il semble pourtant décrire plutôt que raconter, en raison de ce présent à valeur d'imparfait (c'est-à-dire descriptif ou itératif) ; y sont superposés par ailleurs les sens littéral et métaphorique grâce aux mots comme *sun* et *shadow* :

The Sun decides to / enter from the garden // Du jardin / le Soleil décide d'entrer //
moving on the carpet // ici et là sur le tapis
he touches all your furniture // il touche tous tes meubles
crawls under your closet door // rampe sous la porte de ton armoire
investigates your wardrobe // scrute ta garde-robe
moves his arm across // entoure de son bras
your memories // tes souvenirs
substituting light // substituant lumière
heat and silence // ardeur et silence
he erases last year's / conversation with the stars // à la conversation de l'an dernier / avec
les étoiles
changes the contents of your mirrors // il change le contenu de tes miroirs
invents an alternative // invente une autre
palet for your crystal // palette pour ton cristal
scrapes his nails across brocade // racle de ses ongles le brocart
revealing tangled threads // révélant des fils enchevêtrés
like contours on a map // comme les contours d'une carte (Urquhart 1983 : 10)⁸

Ainsi, pris un à un, ces « poèmes » ressemblent à des tableaux, quoique l'ensemble puisse être considéré comme un récit troué. Car dans ces vignettes ouvertes sur Versailles à l'époque de la Montespan⁹, la narration (parfois assumée par un narrateur omniscient, parfois par un « nous » moderne, vraisemblablement des touristes américains, le plus souvent par Madame de Montespan ou une voix intérieure qui s'adresse à elle) évolue vers une prise de conscience, un désenchantement que ponctuent elliptiquement les événements importants de la vie de Madame de Montespan : ses nombreuses grossesses, l'apparition de rivales, dont la Maintenon, l'affaire des poisons, qui mettront un terme à sa « carrière », enfin la mort de Louis XIV. Le second paragraphe (la seconde strophe ?) de l'intitulé « The Vermilion Box » condense ces époques :

II. *Madame de Montespan, not yet old, but fat from too many babies, registers extreme disapproval. The King is slinking secretly off to other beds. She wants to perfume the venetian lace at his throat. She wants to powder his wig. (54)¹⁰.*

II. Madame de Montespan, plus toute jeune, mais grasse de tant de grossesses, manifeste son entière désapprobation. Le roi se faufile désormais vers d'autres couches. Elle a envie de parfumer la dentelle de Venise à sa gorge, de poudrer sa perruque.

Aussi, quoiqu'on ne puisse affirmer que la transformation nécessairement impliquée par tout récit libre la protagoniste de son statut aliénant, peut-on dire que le seul fait que la mort du roi soit présentée (« The king is dead » : *Doctor Fagon* : 72) vers la fin des tableaux-récits décentre le pouvoir, le ramenant aux marges d'où le récit/tableau est narré/décrit ?

Forme

Les poèmes d'Urquhart ressemblent à sa prose en ce que l'auteure ne me semble pas tant y jouer avec la matière des mots qu'avec les images qu'ils évoquent, bien que les allitérations et assonances ne soient pas absentes. Le mot de Valéry selon lequel la poésie est une longue hésitation entre son et sens décrit donc assez bien la poésie d'Urquhart. On a vu qu'elle superpose les couches de sens en utilisant des mots qui, dans le contexte des poèmes, associent souvent à une acception littérale une acception métaphorique. La syntaxe elliptique et un présent à valeur itérative ou descriptive entretiennent l'hésitation entre description et narration, entre statisme et dynamisme. La forme rejoint ici le fond ; c'est ce que l'étude de la traduction de deux poèmes du recueil devrait montrer.

Ma méthode de révision s'est donc modelée sur cette architecture urquhartienne, la traduction de chaque poème étant nécessairement contaminée par la lecture de l'ensemble du recueil. Ayant par ailleurs lu ses œuvres ultérieures avant de traduire cette œuvre de jeunesse, j'étais déjà familiarisée avec le langage plastique et les images de l'auteure.

« The Baroque Bed/Le lit baroque » illustre à merveille cette double tendance des poèmes. C'est un poème-image, l'image d'un couvre-lit qui représente une scène ; il s'agit donc d'une représentation statique du mouvement. En outre, le poème est représentatif du thème marge/centre en ce que, présenté comme un tableau, il constitue une mise en abyme de la problématique : s'y présentent une première réalité, dans laquelle se trouve la narratrice qui regarde le couvre-lit, et une seconde, qui correspond à la scène qui y est représentée. Ces deux réalités sont encadrées, contenues dans leurs strophes respectives ; il se crée donc une lecture aporétique, qui confronte ces deux réalités sans trouver de fil conducteur, de trame.

Analyse du premier poème

Le premier vers — *From the framed centre* / Du centre encadré — dirige le regard vers un point focal, *centre encadré*. Il s'agit d'une vignette, bien statique car elle est délimitée, mais annonciatrice de mouvement puisque le regard doit immédiatement s'en détacher, comme l'indique la préposition *from/du*.

*From the framed centre
A cloth folds
its golden threads
brush the floor*

Le décor se précise ; il s'agit d'une étoffe, et les sons fricatifs (*f/th/sh*) imitent ou rappellent, tout au long de la strophe, le froissement d'un tissu que l'on palpe. On remarque par ailleurs, en ce qui concerne la syntaxe, que le vers « *its golden thread* » sert à la fois de complément à « *a cloth folds* » et de sujet à « *brush the floor* », construisant une sorte de narrativité télescopée.

brocade lambs graze
unicorns prance
a sheperdess in the shorn
world loses
her slipper in the chaos

Dans la seconde strophe, la focalisation se précise : le regard passe de l'objet, du lit/couvre-lit (cadre), à la scène qui y est représentée sans que s'établisse de lien logique. D'où une rupture du sens. Le caractère imaginaire de la scène s'affiche dès les premiers mots : *brocade lambs*. S'y surimpose, comme dans la première strophe, une notion de richesse : *golden, brocade* — les images d'or, symboles du roi-soleil, sont omniprésentes dans le poème. Nous sommes assurément dans le monde de la représentation : les licornes n'existent que dans les tapisseries et dans les textes. Toutefois, ces icônes agissent : les agneaux broutent, les licornes caracolent. C'est aussi un monde ludique, qui connote l'insouciance. À cette plénitude s'oppose le manque clairement dénoté dans les vers suivants : *A sheperdess in the shorn / world loses / her slipper in the chaos*. Même le féminin peu usité de *shepherd*, avec son suffixe *-ess*, désuet comme la scène représentée, semble suggérer une perte (*-less*). La métrique (7/3/7) met en relief le déséquilibre qui s'ensuit ; le sens, allié aux sonorités, en accentue l'impression : les sons chuintants du premier vers évoquent des secrets chuchotés à l'oreille ou le rasoir contre la laine des moutons. En outre, le qualificatif *shorn*, par sa position — il est précédé d'un article et termine le vers — se trouve en position nominale, ne serait-ce que l'instant qui précède la lecture du prochain vers, et prend de ce fait l'importance du mot qui, de prédicat, devient thème, se libère de la précision pour entrer dans le polysémie : il s'applique, l'espace d'un instant, tout aussi bien aux agneaux (association obligée par le contexte, le sens littéral est « tondu »), qu'à un monde vidé de sa substance, rasé (sens figuré). La bergère, qui évoque un monde bucolique appartenant au passé mythique des contes de fées — la perte de la pantoufle évoque une jeune femme de basse extraction, comme Cendrillon, appelée à devenir reine — se trouve vite propulsée dans un monde où l'aléatoire règne, le mot *chaos* interdisant toute fin heureuse : aucun prince ne retrouvera la pantoufle. Est suggérée la simplicité de la vie champêtre, et pourtant les connotations de la perte côtoient ici celles du faste.

La troisième strophe :

white peacock
feathers at the edge
knots and tassels
dance in the air

rétablit des images de royauté — *white peacock, knots and tassels* — ainsi que de légèreté — *feathers, dance in the air* — comme si, après avoir évoqué la perte de la bergère, le fond, le contenu de la représentation, on pouvait revenir à ces motifs. Le second vers de cette strophe, *feathers at the edge*, indique déjà la position de la narra-

trice de nombreux poèmes ; il n'est pas surprenant que cette préoccupation de l'angle de la vision revienne. *From the framed center / at the edge* s'opposent ici : il y a toujours, chez les héroïnes d'Urquhart, ce désir de sortir du cadre qui témoigne de l'étouffement qu'impose une société patriarcale¹¹.

À la quatrième strophe, composée d'un seul vers — *they call this passion* —, apparaît une remarque subjective et qui s'affiche comme telle, en contraste avec le regard descriptif, objectivant, qui prévalait jusque-là. On n'est pas sûr de ce que cette remarque sybilline signifie ; elle renvoie à la codification, extrême à la cour de Louis XIV, de l'amour et des sentiments, qui dessèche, détourne ce qui par essence ne se harnache pas, la passion, l'autre pôle urquhartien, le chaos, pure énergie. Le couvre-lit découvre, plutôt qu'il ne couvre, la métonymie des amours qu'est le lit, avec ses glands/*tassels*, sa pantoufle/*slipper*, évocations clairement sexuées du masculin et du féminin.

À la quatrième strophe survient un *I/Je* pas si inattendu après le *they/ils* et le jugement qu'il porte. Mais ce *I/Je* n'intervient que pour signifier lui aussi sa perte ; il s'agit fort probablement du personnage de Madame de Montespan, qui ici s'identifierait à la bergère : *I am lost in the fabric / smothered by your private furniture*. On peut affirmer que la perte de la narratrice est beaucoup plus fondamentale : elle n'est pas perte d'un attribut, mais perte de soi. Il n'est peut-être pas indifférent que les verbes *lost* et *smothered* soient liés par le même sujet : le premier verbe signifiant une absence de frontières, le second, un espace exigü : l'opposition cadre/marge se trouve ici condensée pour connoter la relation roi/maîtresse du point de vue de cette dernière.

Cette subjectivité donne la clé du lien qui unit la première strophe aux autres : il ne s'agit que d'une représentation sur un tissu ; ce qui donne un tour inattendu au poème, un sens symbolique, sinon ironique. Le vers qui suit l'exposition du *I* frappe de nouveau le lecteur avec l'apparition du *your*, forme dialogique accusatrice s'adressant au roi, à l'amant (au lecteur ?) : « *smothered by your private furniture* ». Le couvre-lit, perçu comme la structure tissée trop serrée de la vie policée à la cour du roi, donne lieu à la perte et à l'asphyxie de la narratrice. Le constat final, la dernière strophe composée d'un seul vers, « *I know the loom that dreamed this bed* », réunit les éléments clés du poème : la subjectivité maintenant bien affirmée (*I know*), l'instrument (*the loom that dreamed*, c'est-à-dire son créateur, par chaîne métonymique : le roi), le lieu (*this bed*, perçu à la fois comme cadre de la scène représentée, cadre de vie des courtisanes et lieu de pouvoir).

Choix de traduction

From the framed centre / Du centre encadré
a cloth folds / une étoffe plie
its golden threads / ses fils d'or
brush the floor / balaient le parquet

La première strophe ne pose pas de problèmes du point de vue du sens et de la syntaxe : la traduction respecte le sens ; elle tient compte de l'ordre des mots dans la mesure où elle reconnaît les contraintes imposées par la langue française, c'est-à-dire la nécessité de la postposition de l'adjectif (ou du complément déterminatif qui en tient lieu). Le segment « ses fils d'or », en position médiane, mimant l'original, joue à la fois le rôle de complément et de sujet. La difficulté réside plutôt dans le respect des sonorités ; compte tenu des ressources sonores des deux langues, les nombreuses

fricatives (*fr/f/ffl/th/thr/sh*) ne peuvent trouver d'équivalent en français mais les liquides (*cl/foll/goll/fl*) ne sont que déplacées.

brocade lambs graze / des agneaux de brocart broutent
unicorns prance / des licornes caracolent
a shepherdess in the shorn / une bergère dans le monde rasé
world loses / perd
her slipper in the chaos / sa pantoufle parmi le chaos

Avec la seconde strophe, l'impossibilité de conserver un certain rapport entre son et sens frappe de plein fouet : la longueur des mots français, vu la nécessité de traduire les images, éloigne le mirage d'une traduction où son et sens s'harmoniseraient. Les associations d'occlusives et de fricatives (*br/gr/pr*) ont été en partie reproduites (*br/br*) ; les (fricatives) chuintantes sourdes (*shepherdess/shorn*) sont, le cas échéant, remplacées par des fricatives dentales sonores (rasé) ou sourdes (sa). L'allitération sur le *s* du dernier vers est reprise avec le *p*.

En ce qui concerne le fond, on constate, bien que sens littéral et figuré puissent être superposés avec l'adjectif *rasé*, qu'il n'est nullement possible d'antéposer ce dernier pour retarder le thème, ce qui donnerait, littéralement : « une bergère dans le rasé / monde perd / sa pantoufle parmi le chaos ». Non seulement est perdue dans cette strophe la position stratégique de *shorn*, mais aussi la connotation de privation avec le suffixe féminin *-ess*, le féminin en français ne comportant pas, pour ce mot, de nuance péjorative.

white peacock / paon blanc
feathers at the edge / plumes au bord
knots and tassels / nœuds et glands
dance in the air / dansent en l'air

Dans la description du couvre-lit s'enclasse une scène bucolique, le poème étant lui-même une sorte d'églogue. Seule la petite bergère y est présente ; le masculin, le roi, y paraissant par synecdoque : la licorne peut-être, le paon blanc, et la matière même du tissu, le brocart, l'or, les nœuds et les glands. Par ailleurs, on sait que l'idylle est « une petite aventure amoureuse naïve et tendre, généralement chaste ». Ce qui est donné à voir en surface, dans la représentation du couvre-lit, c'est justement cette idylle suggérée entre la bergère et le roi, métonymiquement, par ses attributs royaux. Or, tenant compte du médium, c'est-à-dire du lit, cette représentation se trouve en porte-à-faux : l'idylle n'est pas chaste et elle se solde, pour la narratrice comme pour la bergère, par une perte (*a shepherdess [...] loses / I am lost*).

Cela dit, à la traduction de *knots and tassels*, termes qui ne font que vaguement allusion, par leur forme, à la masculinité du roi, s'ajoute une connotation clairement sexuelle en français, car « nœud » n'est que le synonyme, dans le registre vulgaire, de « gland ». Le dernier vers, « dansent en l'air », apporte la dernière touche à un tableau, qui frôle le grivois en français. On constate à quel point, même dans une traduction mot à mot, comme c'est en partie le cas ici, le texte d'arrivée est piégé, justement parce que les réseaux de connotation ne sont pas les mêmes d'une langue à l'autre.

L'avant-dernière strophe :

I am lost in the fabric / je suis égarée dans le tissu
smothered by your private furniture / étouffée par votre mobilier privé

pose des problèmes de forme et de fond : si, dans le premier vers, l'adjonction d'un circonstanciel à *lost* semble quelque peu contradictoire, la traduction littérale sonne encore plus étrange, du point de vue syntaxique, en français. Pour conserver le complément, il faut utiliser le verbe réflexif : *je m'égare/je me suis égarée*, mais alors, la forme active est trop évidente ; c'est une femme prise dans les rets de la passion et du pouvoir qu'il faut rendre, avec cette forme presque passive dans l'original, et non ici un sujet maître de sa destinée, ce que la forme pronominale rendrait. La syntaxe hybride est donc conservée ; mais avec le choix d'*égarée*, elle me semblait avoir moins de cette étrangeté que *perdue* aurait avec un complément, sans être associé à la forme pronominale. Par ailleurs, cette syntaxe permet l'ellipse du sujet et de l'auxiliaire dans la strophe suivante en respectant la symétrie de l'original : *je suis égarée/étouffée*.

Il restait ce redondant *your private furniture*¹², dont j'avais omis le qualificatif dans la version précédente. Mais *private* est un leitmotiv urquhartien, peut-être parce qu'il fait référence aux possessions : la narratrice et locutrice, qui s'adresse au roi, accentue le fossé entre les possessions royales et le fait qu'elle est dépossédée de tout et d'elle-même. Il y a encore l'allusion possible au sexuel (*the privates*), qui est nécessairement perdue en français. Il semble toutefois que ce à quoi *private furniture* fait principalement référence, le lit, soit, par métonymie, le lieu de la vie la plus intime, où, paradoxalement, la locutrice et maîtresse du roi est privée, dépossédée, d'elle-même.

Dans le dernier vers, *I know the loom that dreamed this bed* nécessite « Je sais le métier qui a rêvé ce lit », car le verbe « savoir », dont l'utilisation est connue en poésie, s'imposait — « Je sais les cieux crevant en éclair », dira Rimbaud (« Le bateau ivre »). L'atmosphère onirique de la scène se condense ici, où le verbe *sais* prend des accents divinatoires. Le *I/je* acquiert dans ce dernier vers une grande solidité, que le verbe *savoir* accuse ; la subjectivité enfin affirmée se révèle implacable comme un jugement définitif.

Analyse et traduction du second poème

Je terminerai cette étude par l'analyse d'un poème remarqué par la critique au moment de la parution du recueil : « Le roi s'amuse »¹³. Outre que l'on reconnaîtra des correspondances thématiques avec « The Baroque Bed », on notera son aspect plus proprement narratif : il y a récit puisque, à la suite d'une série d'actions (celles du roi), une transformation a lieu (celle de l'allocutrice et maîtresse du roi, vraisemblablement Madame de Montespan), passage d'un état vers un autre.

« Le roi s'amuse » possède toutefois lui aussi un double statut narratif/descriptif et est en cela représentatif d'un certain nombre de poèmes du recueil. C'est principalement le temps utilisé, le *simple present*, qui, sabordant la narration, lui donne des aspects de tableau, description à la fois poétique et clinique d'une relation amoureuse abusive. C'est un temps qui fonctionne de manière si ambiguë dans ce contexte que malgré le récit (« l'événement inouï »), qu'il assume, il semble s'enfermer dans l'itération ; il tourne en rond ; travaillant pour le roi, pourrait-on dire, il est le temps de l'enfermement, ou peut-être de la prise en otage du personnage de l'allocutrice :

The man who touches you / l'homme qui te touche
without love / sans amour
arrives in a golden coach / arrive dans un carrosse d'or
drawn by a purebred horse / tiré par un pur-sang

he carries his hands to you / il porte ses mains vers toi
like old sorrows / comme de vieux chagrins

he is the death / il est la mort
of the child in you / de l'enfant en toi
the beginning of dark / le début du noir
there are no more songs / il ne parvient plus de chants
from the rooms / des pièces
he moves through / qu'il traverse

the mouth he puts to yours / la bouche qu'il met sur la tienne
contains a brutal statement / renferme un énoncé brutal
your limbs become machinery / tes membres deviennent machine
to the limits he enforces / aux limites qu'il impose

he doesn't lure you into / il ne t'attire pas dans
altered landscapes / des paysages altérés
keeps his time in / prend son temps dans
artificial daylight / le jour artificiel
speaking solid words / prononce des mots concrets

and the last glimpse of / et la dernière vision de
his sail on the horizon / sa voile à l'horizon
never finishes / ne s'éteint jamais

the stones that felt his step / les roches qui ont senti son pas
the sea the bed that you return to / la mer le lit auquel tu retournes
all remember him / tout se souvient de lui

his breath remains / son haleine te reste
forever at your throat / toujours à la gorge

remember him / souviens-toi de lui (Urquhart 1983 : 52-53)

Seul le vers « *the stones that felt his step* » se trouve au passé, assez paradoxalement, puisque le seul règne qui ne semble pas subir pas les effets du temps est le minéral. Le passage du temps, toutefois, y est aussi marqué sémantiquement avec des énoncés comme : *he is [...] the beginning of dark, there are no more songs, your limbs become machinery, and the last glimpse of his sail, [all] remember him, his breath remains*, qui pourraient être divisés en deux catégories logiques : 1) transformation (*beginning, become*) ; 2) traces (*remember, remain, last glimpse*) : il y a donc, parallèlement à l'enfermement temporel créé par le *simple present*, un réel moteur narratif, inscrit dans le poème par ces bornes liées au transformatif et au résiduel. Toutefois, les mots *remember* et *remain* fonctionnent à deux niveaux : à la fois ils rappellent le passé, et, pour cette raison, deviennent indices de la diégèse, et ils marquent le présent en raison même de leur nature de traces. Cependant, le *forever* qui qualifie *remain* referme l'ouverture créée sur l'avenir.

L'ironie contenue dans le titre n'est évidente qu'une fois le poème lu ; l'un (le titre) fonctionne alors comme antithèse de l'autre (le texte) : le narrateur/la narratrice montre bien que si le roi s'amuse, c'est aux dépens de sa maîtresse. On peut se demander, d'ailleurs, s'il ne s'agit pas d'un discours réflexif, Madame de Montespan se parlant alors à elle-même, ce qui constituerait une nouvelle image d'enfermement.

Traduction du poème

Je ne ferai ici que quelques remarques sur des choix de traduction qui ne tiennent pas de l'évidence. Ainsi, les vers *he carries his hands to you / like old sorrows*, en raison de la combinaison *carry + old sorrows*, possède une double difficulté : rendre l'idée de mains que l'on transporte (bien qu'elles ne soient pas une chose mais une partie du corps) ; associer le verbe choisi à *sorrows*/chagrins. La traduction littérale « il transporte ses mains vers toi » semblait tout droit sortie de la narration d'un film d'horreur ; une variante, « il t'apporte ses mains », était inexacte (l'auteure aurait alors écrit : *he brings his hands to you*) ; « il étire ses mains vers toi » allait pour le premier vers, mais mettait en péril la comparaison du second (on n'étire pas ses mains comme de vieux chagrins) ; *il porte ses mains vers toi comme de vieux chagrins* conserve l'étrangeté du premier vers et permet la permutation : « il porte ses mains comme de vieux chagrins » + « il porte ses mains vers toi » ; c'est un genre de télescopage syntaxique fréquent chez Urquhart — du moins dans ses premiers écrits — qui rend plus dense la trame du sens.

La troisième strophe comportait deux difficultés : devait-on considérer *the beginning of dark* comme *the beginning of darkness* et traduire par « le début de la noirceur » ? Il semble qu'Urquhart ait voulu éviter un terme qui a beaucoup perdu de son pouvoir évocateur, auquel est souvent associé un aspect mélodramatique aujourd'hui : on pense à « Prince of Darkness », que l'on ne verrait que comme titre d'un film d'horreur pour enfants, alors que les générations précédentes avaient été touchées par l'intense poésie de titres comme *Heart of Darkness* (Conrad), *Darkness Visible* (Golding). Comme l'a fait remarquer Steiner dans *After Babel*, les mots s'usent très vite, et ce sont les écrivains qui détiennent ce pouvoir de renouveler la langue par des associations inédites d'images, de mots, qui nous permettent de ressentir les choses avec la fraîcheur de l'enfance. Suivant cette réflexion, j'ai traduit par « le début du noir », même si le substantif fait un peu étrange ici, notamment parce que les acceptions du substantif *noir* sont plus nombreuses que celles de *dark* et permettent ainsi plusieurs interprétations.

Urquhart affectionne aussi les prépositions dynamiques, celles qui impliquent un mouvement, comme le *from* de *there are no more songs from the rooms he moves through*. On sait que les prépositions en français sont beaucoup plus statiques. Le passage laissait deux choix : « il n'y a plus de chants dans les pièces qu'il traverse », qui traduit mot à mot le vers *there are no more songs*, mais ne rend pas le sentiment que l'on n'entend plus de chants depuis les pièces que le roi traverse : *from the rooms he moves through*. C'est pourquoi j'ai préféré « il ne parvient plus de chants des pièces qu'il traverse ».

Un vers pourtant simple comme *the mouth he puts to yours*, à cause de sa puissance d'évocation, devait être traduit minutieusement : fallait-il mettre les choses au clair et écrire « la bouche qu'il colle à la tienne », ou choisir un mot neutre et correct comme « pose » ? J'ai opté pour « la bouche qu'il met sur la tienne »¹⁴ ; le verbe « met », à la fois discret, anodin et clinique, rend bien l'atmosphère de violence en sourdine qui émane du poème en général et de ce vers en particulier.

La prochaine strophe me semblait contenir plusieurs pièges : *altered landscapes*, on le sait, fait référence à la manie du roi Louis XIV de modifier radicalement tous les paysages où il érige palais et résidences, où il aménage des jardins. Mais *alter*

signifie aussi quelque chose comme émasculer, au sens propre. Urquhart ne pouvait pas ne pas être sensible à ce sens qui s'y superpose, étant donné son horreur du traitement que le roi réservait à la nature. En outre, *altered* contient le mot *alter*, qui signifie autre, dénaturer, justement. Ce que j'aurais autrement traduit par *modifiés* ou *transformés*, je l'ai ici traduit par *altérés*, qui signifie en français tout autant modifié, transformé, qu'abîmé ou faussé.

Le troisième vers de la dernière strophe un peu en retrait (on pourrait aussi le considérer comme seul vers de la dernière strophe) est identique au troisième vers de l'avant-dernier paragraphe, si ce n'est du pronom *all*: *all remember him* / [...] / *remember him*, ce qui permet de faire passer l'énoncé d'affirmatif à impératif, d'observation à prescription. Il fallait modifier le moins possible la forme en français, de façon à laisser cette parenté formelle. Bien que l'original se traduise littéralement par « tous se souviennent de lui », je voulais éviter cette formulation, qui évoque des personnes, alors qu'il s'agit de choses (des roches, la mer, le lit) et qui par ailleurs garde moins en commun avec « souviens-toi de lui » que le singulier « tout se souvient de lui », qui ressemble à la forme inversée de la première formulation.

Conclusion

L'approche ici privilégiée est, on le voit, interprétative ; la traduction impliquant une lecture très serrée des poèmes, non seulement en eux-mêmes, mais dans leur relations, c'est-à-dire au niveau du recueil, dont l'unité thématique ne fait pas de doute. C'est pourquoi il me semblait nécessaire de résumer l'essentiel de cette interprétation à ces deux niveaux avant de justifier les choix, présentés dès le départ avec la reproduction bilingue des poèmes. Comment soutenir un choix autrement si l'on ne travaille pas de concert avec l'auteure (en supposant que sa connaissance de la langue française soit suffisante et qu'elle dégage mieux que la critique les enjeux de son œuvre, ce qui n'est pas sûr) ? On pourrait ajouter à ces deux niveaux emboîtés un troisième, celui de l'œuvre entière de l'auteure, qui permet de repérer des constantes, de justifier, par exemple, la valence négative d'un mot qui, dans le vocabulaire courant posséderait une connotation généralement positive, comme le mot « ordre » chez Urquhart. La traduction littéraire exige la meilleure connaissance possible de l'œuvre à traduire — et les travaux de la critique me semblent ici aussi importants que l'œuvre entière de l'auteure, en raison des balises qu'ils établissent en ce qui concerne l'interprétation. J'espère que l'analyse des poèmes « The Baroque Bed » / « Le lit baroque » et « Le roi s'amuse » ainsi que de leur traduction l'aura montré.

NOTES

1. La description des caractéristiques structurelles de *The Whirlpool/Niagara* par Marlene Goldman (1997) s'applique tout autant à ce recueil: *The polyphonic structure, which invites readers to compare the experiences of the various characters works in the service of deterritorialization, because the multiple meanings that proliferate as a result of this type of associative structure frustrate any impulse toward containment [...]. This refusal of containment can be understood as yet another strategy of resistance — a strategy that is mirrored within the discrete sections themselves: both formally and thematically, this tactic of subversion calls into question romance's quest for order* (Urquhart 1983 : 171).
2. *My friend pointed out that the palace never seemed to change as long as you stayed in the neighbourhood of the tapis vert; that it was always right there, at the top of the stairs [...]. No matter how far, no matter how close.* (Urquhart 1983 : 34).

3. *I discovered through the landscape of the gardens there almost everything I wanted to know about power. The gardens of the palace are gorgeous, but they have been controlled to such an extent by a single individual, Louis the XIV, that they are frightening. It's the difference between chaos and order, which is negative and which is positive... This fascinated and kind of appalled me [...]* (Hancock 1986: 36).
4. Dans *La Machine à Marly*, la machine qui actionne les fontaines est présentée comme vampirisante car elle épuise une ressource naturelle à seule fin de créer un effet de beauté.
5. À la distance correspondrait l'homme, qui éviterait l'intimité demandée par la femme.
6. *Maud and Fleda's resistance to identification with architectural models establish their status as post-colonial subjects. The dismantling of walls and houses and Fleda's final journey suggest the deconstruction of imperial codes. In order to design their own lives, they escape a despotic central structure from which they are excluded.* (Hancu 1995: 45; c'est moi qui souligne). Ce roman explore de nombreux thèmes à peine esquissés dans le recueil *The Little Flowers of Madame de Montespan*. On voit toutefois la pertinence de cette étude pour l'analyse des poèmes.
7. Si l'on fait exception de la chanson qui sert d'exergue au recueil et qui, en présentant l'accession de la Montespan au rang de favorite après La Vallière, à la fois la situe dans le temps (anticipant ainsi la fin de son règne) et la chosifie: *La Vallière, so 'tis said, / is losing favour fast / The King goes to her bed / With boredom unsurpassed // Now Montespan takes o'er / Things, as we've seen before, from hand to hand get passed* (Urquhart 1983: 9).
8. Il s'agit des cinq premières strophes du poème, qui en contient huit. Toutes les traductions des poèmes sont les miennes.
9. Celles qui présentent Versailles trois cents ans plus tard fonctionnent comme des prolepses; ce sont souvent des «pièces» structurées sous forme de paragraphes numérotés (Notamment: «[The] Anonymous Journal»: p. 34, 50-51, 64-65; «Notes for the Machine at Marly»: p. 30-31); on a vu que la narration en est assumée par un «nous» moderne, vraisemblablement nord-américain.
10. On voit que le narrateur (la narratrice?) est omniscient(e) ici.
11. Voir à ce sujet l'article de Laura Hancu (1995: 45-64).
12. Et pourtant, on dit bien «les appartements privés du roi».
13. En français dans le texte.
14. Je dois ici remercier Carole Tremblay, de l'Université Laval, pour sa suggestion éclairante.

RÉFÉRENCES

- CARSON, J. (1984): «The Little Flowers of Madame de Montespan» (compte rendu), *Quarry*, 33-4, p. 80-81.
- COLVILLE, Georgiana M. M. (1998): «The Quest for a Literary and Mythical Past in Three Novels by Jane Urquhart», *Études canadiennes/Canadian Studies*, 44, p. 61-76.
- COMPTON, A. (1998): «Romancing the Landscape», *Proceedings of the Sixth International Literature of Region and Nation Conference* (Winnifred M. Bogaards, dir.), SSHRC Publisher, p. 211-229.
- DERRIDA, Jacques (1996): «Demeure. Fiction et témoignage», *Passions de la littérature*, Paris, Galilée, p. 13-74.
- GODARD, Barbara (1997): «F(r)ictions: Feminists Rewriting narrative», *Gender and Narrativity* (Barry Rutland, dir.), Ottawa, Centre TADAC, p. 115-145.
- GOLDMAN, Marlene (1998): «Emptying the Museum: Jane Urquhart's *The Whirlpool*», *Paths of Desire. Images of Exploration and Mapping in Canadian Women's Writing*, Toronto, University of Toronto Press, p. 169-208.
- HANCOCK, Geoff (1986): «An Interview with Jane Urquhart», *Canadian Fiction Magazine*, 5-5, p. 23-40.
- HANCU, Laura (1995): «Escaping the Frame: Circumscribing the Narrative in the Whirlpool», *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 20-21, p. 44-63.
- KALMAN NAVES, Elaine (1995): «Home from away», *Books in Canada*, May 1995, p. 1-13.
- SIMON, Sherry (1996): *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres et New York, Routledge.
- SÖDERLIND, Sylvia (1991): *Margin/Alias. Language and Colonization in Canadian and Québécois Fiction*, Toronto, University of Toronto Press.

STEINER, George (1998): *After Babel. Aspects of Language and translation*, New York, Oxford University Press.

SYKES, K. (1994): « Inside Other Worlds: an Interview/Jane Urquhart », *Quarry*, 43-2, p. 54-66.

URQUHART, Jane (1983): *The Little Flowers of Madame de Montespan*, Erin, Porcupine's Quill.

— (1987): *Storm Glass*, Erin, Porcupine's Quill.

— (1986): *The Whirlpool*, Toronto, McClelland and Stewart.

— (1994): *Away*, Toronto, McClelland and Stewart.