

CECI CELA: CE QU'EMILY DICKINSON FAIT À LA LANGUE DU TRADUCTEUR*

Prof. Michael A. Soubbotnik
Doutor em Filosofia/Université Paris Est Marne-la-Vallée
Université Paris Est Marne-la-Vallée
Grupo de Pesquisa Psicanálise na Universidade/Universidade Federal do Espírito Santo

Résumé: Dans le cas au moins des poètes dont les œuvres affectent profondément la langue dans laquelle elles ont été écrites, une traduction devrait pouvoir exhiber ce qu'une telle aventure linguistique fait à la langue du traducteur. On propose ici l'analyse de certains aspects tant d'un poème d'Emily Dickinson ("This was a Poet") que d'une tentative de traduction de celui-ci en fonction de l'hypothèse avancée. De cette manière, la traduction devient un précieux instrument de lecture de la poésie

Mots-clefs: Emily Dickinson; Traduction; Poétique; Grammaire.

Resumo: No caso ao menos de alguns ou algumas poetas cuja poesia afeta profundamente o próprio idioma, uma tradução deveria poder exibir o que tal aventura da língua original faz à língua do tradutor. Propomos uma análise de alguns aspectos de um poema de Emily Dickinson ("This was a Poet") e de uma tentativa de tradução do mesmo em função dessa hipótese. Dessa maneira o processo de tradução afirma-se um instrumento de leitura privilegiado da poesia.

Palavras-chave: Emily Dickinson; Tradução; Poética; Gramática.

Il y a de cela un peu plus d'une décennie, Emmanuel Hocquard intitulait sa préface à une série de traductions de poètes américains contemporains: "Faire quelque chose avec ça" (HOCQUARD, 1991). On ne saurait rendre mieux compte de la situation dans laquelle se trouve le traducteur d'un texte poétique et en particulier d'un texte d'Emily Dickinson. Dans ce dernier cas, peut-être faudrait-il modifier quelque peu l'intitulé et disposer des guillemets autour de "ça", tant, dans la poésie de Dickinson, le *This*, le *That* et le *It* pullulent, tout particulièrement là où l'on attendrait autre chose. Il n'y a pas grand-chose de pertinent à dire de "la traduction poétique" en général, puisqu'elle n'existe pas, que seules existent *des* traductions poétiques, et parler de "la traduction

* La traduction ici commentée d'un poème d'Emily Dickinson a été présentée lors de la journée "Le Voyage de Traduire" organisée le 20 octobre 2002 à la Fondation Victor Lyon, Cité Universitaire Internationale, Paris, par le Prof. Dr. Ernest Ilisca.

d'Emily Dickinson" en général s'expose au risque de l'insignifiance (pour des raisons à peu près semblables). Voilà pourquoi ce sont les *ceci*, les *cela*, les *this*, et les *that* ou, mieux, quelques unes des occurrences de ces marqueurs d'opérations de référencement qui feront l'objet ici de la réflexion. D'où le présent intitulé, bien inférieur à celui d'Emmanuel Hocquard mais peut-être plus explicite encore sur la nature du propos : "Ceci, Cela : ce qu'Emily Dickinson fait à la langue du traducteur".

Afin que l'on soit plus directement sensible à ce que "cela" peut faire, au type d'effets potentiellement produits dans la langue-cible par la manière dont l'écriture poétique travail la langue-source, voici le poème J 448 / F 446 (*This was a Poet*) (1862)¹ suivi de la traduction d'étude que nous en proposons:

*This was a Poet — It is That
Distills amazing sense
From ordinary Meanings —
And Attar so immense
From the familiar species
That perished by the Door —
We wonder it was not Ourselves
Arrested it — before —
Of Pictures, the Discloser —
The Poet — it is He —
Entitles Us — by Contrast —
To ceaseless Poverty —
Of Portion — so unconscious —
The Robbing — could not harm —
Himself — to Him — a Fortune —
Exterior — to Time —*

Ceci était un Poète — Cela
Distille en sens aveuglant
Les Acceptions ordinaires —
Et en si vaste Essence
Les espèces familières
Qui périssaient devant la Porte —
Qu'on s'étonne de ne pas Soi-même
L'avoir Captée — d'abord —
Des Images, le Révélateur —
Le Poète — Lui —
Nous Investit — par Contraste —
D'incessante Pauvreté —
Du Lot — si inconscient —
Que le Vol — ne pourrait le léser —
Lui-même — à Lui — Fortune —
Extérieure — au Temps —

Laissons pour l'instant de côté la tentative de traduction pour considérer les deux premiers quatrains de l'original. Ils constituent, après le mot *Poet*, une seule et même phrase. Cette phrase manifeste un des traits les plus caractéristiques, et les plus problématiques pour la traduction, de la poésie d'Emily : ce que Cristianne Miller (MILLER, 1987)² appelle une pratique de la "suppression grammaticale irrécupérable". Il s'agit de l'éllision ou de la suppression de marqueurs grammaticaux que la lecture ne parvient pas à reconstituer avec le minimum de certitude nécessaire à l'établissement d'une construction univoque. Dans la conception que nous en proposons ici, un tel type de suppression équivaut à une sorte d'effraction dans le système des marqueurs et donc à un dérèglement, tantôt apparent tantôt réel, des opérations de référenciation et de détermination. Il est extrêmement important de souligner qu'en de tels moments de tension extrême des possibilités d'énonciation, ce que produit la poésie d'Emily Dickinson appartient bel et bien en propre à l'ordinaire de la langue, tout en y introduisant une étrangeté singulière. L'aspect de rupture étant le plus obvie, il importe d'insister sur celui de la continuité avec l'ordinaire de la langue. Tout un pan de la poésie et de la poétique contemporaines nous a accoutumés au "blanc", au "fragment", au "trou", au "vide", à l'isolation de syntagmes de tout contexte, à la raréfaction. Mais nous sommes ici au milieu du XIXe siècle, et c'est une syntaxe régulière que Dickinson travaille de l'intérieur. L'éllision, chez elle, densifie; elle ne raréfie pas, contrairement à ce que l'on entend parfois dire. La "suppression grammaticale", même "irrécupérable", suppose toujours qu'une glose pourrait restituer le ou les marqueurs manquants. Simplement, nous n'avons aucun moyen de décider quelle glose serait "la bonne".

L'emploi que nous entendons faire de l'expression "suppression grammaticale irrécupérables" différant ici par certains aspects de théorie linguistique de celui qu'en fait Cristianne Miller, quelques mots d'explications s'imposent. Par "grammaire", on désigne ici un registre de l'énoncé où ce qu'il est de coutume dans certaines théories linguistiques de décomposer en une "composante syntaxique", une "composante sémantique" et une "composante pragmatique" s'avère constituer une réalité linguistique étroitement intégrée. Pour dire les choses autrement, il existe dans une langue des schémas de phrases prédéterminés, dont la syntaxe peut rendre compte en termes de positions et de catégories, indépendamment du matériel lexical (qu'on songe par exemple aux règles de transformation de l'actif en passif en français, ou à la place de l'épithète dans un syntagme nominal en anglais, ou encore à l'usage du subjonctif dans

une proposition causale hypothétique en portugais). Or, dès que l'on passe des schémas de phrases et des phrases aux énoncés effectivement produits (en contexte, par conséquent)³, on s'aperçoit de l'importance du fait que les agencements obéissent aussi à des règles locales dépendant étroitement du matériau lexical mobilisé. Ainsi chaque item lexical possède-t-il des propriétés opératoires (un "usage", si l'on veut) qui entrent en interaction étroite avec les formes syntaxiques⁴. À ce niveau, il devient parfaitement illusoire d'isoler des "significations littérales" qu'on introduirait ensuite dans le jeu des transformations syntaxiques pour en dériver, par adjonction d'une "composante pragmatique", des significations énonciatives. Les lexèmes ne sont pas des matériaux "inertes"; ils *opèrent* ; et cela vaut aussi bien pour le langage ordinaire que pour les idiolectes poétiques. Emily se comporte donc en excellente linguiste et en remarquable poéticienne lorsqu'elle parle de "*distill amazing sense from ordinary meanings*" ("distiller en sens aveuglant les acceptions ordinaires"⁵).

Nous pouvons ordinairement reconstruire le sens d'un énoncé grâce à tout un système de repérages à partir de marqueurs "grammaticaux" (indissociablement syntaxiques, sémantiques et "pragmatiques"). On peut parfois en supprimer certains sans que le sens de l'énoncé devienne pour autant irrémédiablement indécidable. Ce sont pour ainsi dire les cas de "suppression récupérable" qui sont extrêmement communs dans la langue parlée. Chez Dickinson, il se produit souvent une ambiguïté entre suppression récupérable et, si l'on peut dire, "absence de suppression". Nous en rencontrons un cas flagrant dans le poème :

(1) *Distills amazing sense [...] And Attar so immense [...] We wonder [...]*

Le texte⁶ (1) se prête à plusieurs gloses qui jouent essentiellement sur l'alternance du discret et du continu. Soit, en effet, il y a suppression (récupérable) de deux déterminants, soit il n'y a pas de suppression du tout, soit encore, il y a suppression de l'un des déterminants et non de l'autre. Dans le premier cas, la glose sera la suivante:

(2) *Distills (an) amazing sense [...] And (an) Attar so immense [...] We wonder...».*

Dans le second cas, la glose est identique au texte (1). Dans le troisième, nous aurons soit:

(3) *Distills (an) amazing sense [...] And Attar so immense [...] We wonder...».*

soit:

(4) *Distills amazing sense [...] And (an) Attar so immense [...] We wonder...».*

Ce qui empêche de tout simplement considérer (1) comme l'unique possibilité est un jeu complexe d'attractions sémantiques et syntaxiques. Du côté de *sense*, il n'y a pas sémantiquement "du" sens ou "de" la signification de la même manière qu'il y a "de" l'essence distillée. Du côté d'*Attar*, le consécutif (*so*) appelle plus naturellement (mais pas nécessairement) l'article puisque sa valeur intensive qui entre en rapport de causalité avec le procès de la subordonnée détermine un "attracteur", en l'occurrence le haut degré. En définitive, donc, la sémantique la plus "ordinaire" de *sense* et la syntaxe la plus naturelle de *so immense* plaideraient donc pour (2). Mais Dickinson compose (1) sans nécessairement, en raison de la possibilité des autres gloses, identifier le texte à cette seule possibilité de lecture. D'une certaine façon, ce qui peut passer pour une suppression "attire" les autres gloses vers ce "haut degré" de la distillation de la signification ordinaire qui la rend "*amazing*". Densification, encore une fois, et non raréfaction.

Plus étrange mais encore immédiatement intelligible, la "suppression récupérable suivante":

(5) *We wonder it was not Ourselves [...] Arrested it*

qui, certes, se glose sans ambiguïté en:

(6) *We wonder it was not Ourselves (who) Arrested it*

mais ne laisse pas de faire surgir l'espace d'un instant le fantôme d'une valeur adjectivale de *arrested*, fantôme aussitôt dissipé par le pronom qui suit.

On ne manquera pas de souligner que d'une langue à une autre on ne saurait procéder aux mêmes suppressions, ce qui montre assez clairement que, dans l'énoncé original, si des marqueurs ont disparu du texte, les opérations énonciatives dont ils sont la trace n'en restent pas moins contraintes. Ainsi, dans le premier exemple, la traduction ne peut se dispenser de réintroduire la conjonction "que". Supposons que l'on traduise

(7) *distills [...] (an) Attar so immense from the familiar species [...] we wonder it was not ourselves arrested it*

par

(8) *distille [...] en si vaste essence les espèces familières(!) [...] – on s'étonne de ne pas soi-même l'avoir captée*

(et rappelons qu'Emily n'introduit dans le poème d'autre ponctuation que le trait). On a alors changé à la fois la syntaxe et le sens puisque le *so* n'est plus consécutif mais seulement intensif et que nous n'avons plus une phrase mais deux, dont la première est une longue interjection. Lecture possible, mais faible. Car il est ici question d'un étonnement tout à fait particulier : celui de ne pas avoir trouvé familier ce qui se présentait comme étonnant ou de ne pas avoir trouvé ordinaire ce qui se présentait comme extraordinaire, parce que cet étonnant et cet extraordinaire sont le familier et l'ordinaire mêmes. L'étonnement qu'indiquent les deux derniers vers de la seconde strophe n'est pas sans rappeler celui qu'on retrouve chez Emerson. "De quoi voudrions-nous vraiment connaître le sens?", demande-t-il dans *The American Scholar*,

De la farine dans le quartant; du lait dans la casserole; de la balade dans la rue; des nouvelles du bateau; du coup d'œil; de la forme et de l'allure du corps [...]. Montrez-moi la présence sublime de la cause spirituelle la plus haute tapie, comme elle est toujours tapie, dans ces faubourgs et extrémités de la nature. [...] Je ne demande pas le grand, le lointain, le romantique [...]; j'embrasse le commun, j'explore le familier, le bas, et m'assieds à leurs pieds (EMERSON, 1983, p. 68-9).

Cet étonnement devient incompréhensible dans le poème si on l'isole des six premiers vers. On risque alors de perdre une part du propos d'Emily.

Dans d'autres cas, la suppression de certains marqueurs rend impossible la reconstitution d'une construction régulière univoque, non parce qu'il y aurait hésitation entre la suppression récupérable de marqueurs clairement repérables et une absence d'élision, mais parce qu'il devient impossible de déterminer quels marqueurs devraient être récupérés. C'est le cas ici avec le "It is That", dont on peut proposer les gloses suivantes⁷ :

(9) *It is* [the fact] *That* [this was a poet] *which distills amazing sense* (c'est le fait que ceci était un poète qui distille etc.),

(10) *It is That* [(the poet) which] *distills* etc. (c'est cela, le poète, qui distille...)

(11) *It* [(the poet)] *is that* [which] *distills* etc.] (le poète est ce qui distille)

(12) *This* [(poem)] *was a Poet – It* [(the poem)] *is That* [which] *distills...* ». (« ce poème était un poète et ce poème distille... »).

Pas une de ces reconstructions qui n'aboutisse à une interprétation différente ; pas une de ces reconstruction qui non seulement soit syntaxiquement possible, mais encore qui ne puisse se justifier au regard d'une interprétation de l'ensemble de l'œuvre d'Emily Dickinson. Ainsi, le poème appelle-t-il, par sa grammaire même, une interprétation à laquelle cette même grammaire résiste.

Qu'est-ce que le traducteur peut faire de "ça" ? S'agissant d'un poème qui parle du poète (et du poème) en offrant, formellement, une multiplicité d'interprétations possibles de la sorte d'ostension (ceci/cela) dont il le désigne, l'entreprise de traduction poétique, outre les problèmes traditionnels auxquels elle est confrontée, est contrainte de prendre position sur cette résistance et sur l'effraction de la langue originale qui la manifeste.

Afin d'illustrer ce que nous venons de dire, nous nous permettons de confronter notre traduction des trois premiers vers du poème à celle de Claire Malroux dont la traduction intégrale des cahiers de poèmes d'Emily des années 1861 à 1863

(DICKINSON, 1998) est une œuvre imposante et l'une des plus belles entrées dans l'univers dickinsonien que se puisse ménager un lecteur francophone qui ne maîtriserait pas la langue anglaise. Il convenait d'insister sur la valeur de la traduction témoin afin que ce qui suit soit dûment restitué à sa fonction essentiellement heuristique. De même, il faut tenir compte de ce que les exigences suscitées par un projet d'ensemble et non par la traduction d'un seul poème ne sont pas tout à fait les mêmes. Ces précisions étant faites, nous nous permettrons quelques remarques concernant les choix de la traductrice dans les trois premiers vers. Voici la belle version de Claire Malroux:

C'était un Poète — Ce
Qui extrait un sens surprenant
De Signes ordinaires

Une remarque préliminaire concerne la substitution de "distille" à "extrait" dans le second vers de notre traduction. Ce qui la motive tient moins aux nuances strictement sémantiques des deux verbes qu'à la différence de leurs constructions respectives, celle de "distille" permettant de conserver une part de l'ambiguïté de (1) analysée précédemment, grâce à la possibilité d'user du marqueur "en" qui laisse à son tour un libre choix quant à la présence ou non de l'article conformément aux gloses (1)-(4).

Après ce petit retour en arrière sur les "suppressions récupérables", il convient de développer deux remarques lexicales à propos desquelles les choix de notre traduction de travail doivent être explicités.

La première remarque concerne *amazing sense* au deuxième vers. La traduction de Claire Malroux est littérale, même si elle choisit une valeur peut-être un peu faible d'*amazing* ("surprenant") au risque de doubler le *wonder* de la seconde strophe. Mais l'important est ailleurs, dans le fait que cette valeur fait disparaître un intertexte important. Une oreille anglaise ou américaine, accoutumée sinon à tous les hymnes de John Newton, qui sont d'une importance si capitale pour la compréhension de la poésie d'Emily, du moins au plus célèbre d'entre eux, ne peut manquer, devant *amazing sense*, d'évoquer le fameux *Amazing Grace*:

Amazing grace! How sweet the sound

*That saved a wretch like me!
I once was lost, but now am found;
Was blind, but now I see.*

D'autant qu'à la dernière strophe du poème d'Emily apparaît le mot "Portion" ("Lot", "Part") qui, récurrent chez elle, appartient au vocabulaire technique de la piété évangélique, tout particulièrement dans son expression newtonienne. Le terme figure dans la quatrième strophe d'*Amazing Grace*. ("He will my Shield and Portion be" – "Il sera mon Bouclier, mon Lot"). L'hymne est tout entier construit autour du "J'étais aveugle et désormais je vois!" de *Jean* 9:25 et du fameux épisode de la conversion de Saint Paul, "aveuglé" par la grâce divine sur le chemin de Damas. La thématique de la vision et de l'aveuglement, tant symboliques que réels, est centrale chez Dickinson (qui faillit devenir aveugle⁸). "Sens aveuglant", en tenant compte de l'usage de l'expression en français ("c'est aveuglant" pouvant exprimer l'évidence, la visibilité superlative de ce dont on parle ou de ce que l'on perçoit), tente de restituer ces connotations afin de rendre perceptible le transfert effectué par Dickinson du thème évangélique de la conversion au travail que mène le poète sur les acceptions communes. Loin d'en appeler uniquement à la sublimité, ce transfert est accompagné de l'un de ces renversements ironiques dont Emily est coutumière (et que le pathos doloriste de beaucoup d'interprétations de sa poésie sous-estime considérablement). La distillation de l'*attar* et la confection de pots-pourris à quoi est comparée l'opération du poète est un art domestique de ménagère. Et ce traitement d'une problématique qu'on attendait "sublime" au travers des inflexions d'une voix commune permet à son tour d'entendre l'écho emersonien de "Cela/ Distille en sens aveuglant / Les Acceptions ordinaires". Une simple lecture de la prose d'Emerson y découvre, en effet, un goût de la parataxe que partage la poésie d'Emily, un travail d'écriture minutieux qui invite chaque lecteur à retrouver la voix d'une oralité que rythment les hésitations d'un scepticisme affronté et surmonté devant le "sens aveuglant" de l'ordinaire. On ne fait ici qu'indiquer cet aspect qui mériterait à soi seul un long développement tant il comporte d'enjeux concernant la littérature et la philosophie de ce qu'Emerson appelait "*this new yet inapproachable America*" ("cette nouvelle Amérique encore/pourtant inapprochable")⁹. On soulignera simplement combien le poids des traditions post-mallarméennes dans la pratique et la théorie littéraires françaises du vingtième siècle constitue encore un obstacle à la réception d'Emily Dickinson, coupée qu'elle est dans ces interprétations,

du **lieu** sauvage et quotidien dans lequel elle s'est frayé son chemin et a construit son hérésie spirituelle et poétique. Sans Amérique, il n'y a pas d'Emily Dickinson. Elle n'appartient pas à l'espace littéraire blanchotien mais à celui du Massachusetts et d'Amherst, de la grâce et de la chute. Il n'est guère d'étrangeté plus grande qu'on puisse laisser investir la langue de traduction.

La seconde remarque, concerne la traduction de "*Meanings*" par "Signes" chez Malroux. La traductrice résout très élégamment par là un problème rythmique. Toutefois, le signe non seulement ne saurait se confondre avec sa référence ou sa signification (deux sens possibles de *meaning*), mais encore son introduction dans la version française du poème est susceptible de connoter toute une conception "sémiotique" de la poésie et de sa traduction (donc du langage plus généralement). Aborder la poésie "sémiotiquement", c'est la couper de l'empirique du langage, de l'ordinaire énonciatif de la langue, autrement dit d'une production des énoncés où l'affect et le concept, le son et le sens, sont inséparable parce que l'énoncé, non le mot, bien moins encore le "signe", a la primauté. Plus singulièrement, la traduction de *meaning* par "signe" occulte ce qui est en jeu ici, et que Dickinson, à sa manière, "dit" ou "montre" fort bien : la poésie comme transformation, distillation, production d'une forme-sens dans un énoncé. *Meanings*, donc, ce sont, très banalement, des "significations". Mais on entrevoit tout aussitôt l'obstacle que tentait de contourner Claire Malroux: "significations" est un pentasyllabe, une unité longue, insupportablement longue s'agissant de traduire le vers court d'Emily. S'y résoudre serait avouer une impuissance rythmique dont le refus incite à user de l'élégant, mais trompeur, "signes". D'où ici le choix d'**acceptions** qui présente en outre l'avantage de connoter "l'herbier" du Lexique où Emily recueillait de quoi distiller son *attar* poétique¹⁰.

Ces deux premières réflexions conduisent au problème le plus important : le *This / That*. En traduisant les deux termes par "ce", Claire Malroux fait un choix: celui de choisir – en l'occurrence "c'était un poète, c'est-à-dire ce qui distille etc.". En traduisant Ceci / Cela, on fait un autre choix, celui de s'efforcer de ne pas choisir, autrement dit, de tenter de traduire aussi ce que nous appelions la "grammaire" d'Emily. Il y a plus : tout en préservant la multiplicité des interprétations possibles, il s'agit de tenter de restituer l'alternance de ce *This* initial et de ce *That* final qui ont à la fois une fonction déictique et une fonction rythmique dans le premier vers. Fonction déictique, c'est-à-dire de

désignation de quelque chose qui est en un premier temps innommé et de repérage énonciatif : situation de proximité ou d'éloignement au regard de l'énonciateur ou bien annonçant, par rapport au point d'énonciation, ce qui suit ou enchaînant sur ce qui précède ; fonction rythmique au sens d'Henri Meschonnic, c'est-à-dire non étroitement métrique et prosodique mais aussi de sens ou encore, selon le mot de Tynianov, de "significations latérales, potentielles". Un rythme, dirait Meschonnic, est un sens. Et s'il y a "mouvement de la parole dans l'écriture", comme écrivait Hopkins, à la fois proximité et fracture du commun, de l'ordinaire, jusqu'à la création d'une grammaire inouïe comme parfois chez Dickinson, alors il y a aussi émergence de ce que l'on peut appeler un "sujet". Ce sujet n'est pas le substrat d'une "intention" en amont du poème mais l'effet du poème lui-même : le sujet du poème.

Il convient, pour être tout à fait clair sur le problème qui se pose concrètement ici, d'ajouter deux trois précisions sur cette composante du rythme qu'est l'accent, en tirant partie des travaux de Jean-Claude Milner et de François Regnault sur le vers classique français¹¹. L'anglais, comme on sait, est une langue à accent tonique lexical fixe. Que le *desert* (dessert) que nous avons mangé à midi n'ait pas été, du moins l'espère-t-on, un *desert* (désert), cela dépend de cet accent tonique lexical fixe. Contrairement à une idée largement répandue ailleurs que chez les linguistes, le français n'est pas, symétriquement, une langue oxytonale (à accent lexical fixe sur la dernière syllabe). Pour commencer, l'accent de mot y est un accent de mot **phonologique** et non de mot lexical (un mot phonologique peut comprendre un ou plusieurs mots lexicaux). Ensuite, le mot phonologique comporte **deux** accents : un accent sur la dernière syllabe accentuable et un "contre-accent", ou accent secondaire, sur la première syllabe accentuable (si l'on écoute attentivement les animateurs de radio et de télévision, on notera qu'un très net renforcement du contre-accent semble constituer une tendance lourde du français contemporain). Enfin, entre l'accent et le contre-accent, on observe une nette désaccentuation qui peut éventuellement être limitée par divers accents résiduels ou d'intention dont notre présentation simplifiée n'a pas ici à tenir compte. Empruntons à Milner un exemple. **Général** : contre-accent sur [ʒe], accent sur [Ra] ; **armée** : contre-accent sur [aR], accent sur [me] (nous ne tenons pas compte ici de l'e muet). Ici, mot phonologique et mot lexical coïncident. Prenons maintenant **général d'armée** : contre-accent sur [ʒe], accent sur [me], et le contre-accent sur le [aR]

d'armée a disparu. Continuons : **corps** : accent sur [kɔʀ] (pas de contre-accent puisque nous avons un monosyllabe). **Général de corps d'armée**, mot phonologique constitué de plusieurs mots lexicaux : contre-accent sur [ʒe], accent sur [me] et tout le reste est désaccentué. L'important est que l'accentuation est intimement liée au découpage grammatical. Un rythme est une grammaire et, en poésie, une grammaire engendre un rythme.

Revenons maintenant aux deux propositions de traduction. Dans la version de Malroux du premier vers, une des raisons de l'univocité tient à la scansion. Il n'y a qu'une scansion possible, fluide et peut-être **trop** fluide : **C'était un poète** : contre-accent sur [se] (qui coïncide avec l'élision et fait disparaître le pronom initial), accent sur [ɛ]. D'autre part, *ce* étant un clitique ne peut porter d'accent, si bien que l'enjambement du premier au second vers est en quelque sorte forcé. La faiblesse accentuelle en début et en fin de vers signe la disparition, déjà liée au choix sémantique, de l'opposition forte, pour tout dire "aveuglante", de ces deux mots à la fois très ordinaires et très énigmatiques : *This* et *That*, dans l'original.

Dans la solution proposée par la traduction de travail: "Ceci était un poète — Cela", nous n'avons pas de clitiques. **Cela** porte le contre-accent et l'accent. Quant à **Ceci était un poète**, une première lecture, disons "naturelle" conduirait à désaccentuer la seconde syllabe de **ceci** et donc à plus ou moins élider le démonstratif. Mais il se produit immédiatement une désagréable dysphonie et un hiatus entre [i] et [ɛ]. Le seul moyen de scander correctement le vers est donc de rétablir, par une sorte de forçage, l'accent sur **ci** et un contre-accent sur le **é** de **était** au moyen d'une très légère pause (ou ce qui semble une très légère pause) parfaitement non classique : **Ceci / était un poète**. On isole le **Ceci** initial, on le rend parfaitement symétrique du **Cela** (cette symétrie ne supprime pas l'enjambement, bien sûr, mais le retarde) et on respecte **rythmiquement**, et pas seulement typographiquement, les trois majuscules ménagées par Emily : *This*, *Poet*, *That*. L'effet est grammaticalement étrange, le sens demeure autant que possible indécis ou plutôt, chaque interprétation de la phrase projetée, comme ses ombres, des interprétations collatérales.

Ajoutons que cette rythmique surdétermine le choix de l'imparfait pour traduire le prétérit *was*. Il suffit de comparer avec la scansion produite par le monosyllabe **fut** du passé simple qui rendrait la légère pause après **Ceci** beaucoup plus improbable puisque le vers n'aurait plus besoin d'elle pour éviter la dysphonie. Cet imparfait, isolé dans le poème (il n'est pas nécessité par celui du deuxième vers de la deuxième strophe (**périssaient à la porte**) qui, lui, ne pose aucun problème), est comme en suspens quant à son sens. Une des interprétations possibles pourrait le mettre en rapport avec le dernier vers : **Extérieure — au Temps**. Cet imparfait laisse ouverte la possibilité d'une cyclicité, dans l'hypothèse où **Ceci** désignerait le poème lui-même, c'est-à-dire que ce que Dickinson nomme "le poète", autrement dit encore le **sujet du poème**. Car le sujet d'une "intention poétique" ne pourrait être dit extérieur au temps puisqu'il y serait au contraire ancré. Ce peut, par contre, être le cas d'une instance énonciative née du poème lui-même et de son rythme propre. Le poème décrit un cercle au sens où, dans cette interprétation (qui n'est pas la seule) nous ne pouvons comprendre "Ceci était un poète" qu'une fois le poème lu jusqu'à son terme. En somme, le poète n'advient que par le poème. Peut-être est-ce un des sens de la question qu'Emily adressait à Higginson dans sa première lettre : "Est-ce que ma poésie est vivante ?"¹².

Il a été question ici de "traduire une grammaire". Formulé en ces termes, l'objectif paraît absurdement impossible. Mais ce n'est au fond qu'une reformulation du principe de contextualisation (un "mot", c'est un contexte). De ce point de vue, en cherchant à traduire la grammaire d'un poète, on cherche à traduire ce qu'il fait à la langue ou, corollairement, ce qu'il accepte que la langue lui fasse.

Or, comme la langue du poète, par définition, n'est pas la langue de son traducteur, traduire ce que le poète fait à sa langue, ce que sa langue lui fait, ne peut avoir qu'un seul sens : accepter que ce que le poète fait à sa langue fasse quelque chose – et quelque chose de parfois choquant — à la langue du traducteur. Autrement dit – et l'on s'aventure là dans une direction fort dangereuse car elle pourrait sembler autoriser toutes les faiblesses – cela revient à admettre, qu'en un certain sens, une traduction puisse se présenter comme telle, qu'elle ne joue pas à ne pas en être une et qu'elle accepte d'importer, manifestement, dans le texte traduit, quelque chose d'étranger. Bref, en traduisant quelqu'un comme Dickinson, on est amené à tirer toutes les conséquences du

fait que, comme le disait Emmanuel Hocquard des poètes objectivistes, "jamais une chose pareille n'aurait pu être écrite en français".

Dès lors, la traduction française d'un poète étranger, est du français et, en même temps, n'en est pas tout à fait. C'est un français dans lequel est venu affleurer un anglais, en l'occurrence, qui est pleinement de l'anglais, mais auquel quelque chose d'"aveuglant" est arrivé.

Cela n'a rien d'une facilité. C'est même, tout au contraire, parfois décourageant parce que l'on ne sait jamais exactement où tracer la frontière, que l'on se trouve, en quelque sorte, dans le no man's land, en lisière des deux langues. Bien entendu, cela ne dispense en rien (tout au contraire) de la somme de travail érudit indispensable à toute entreprise de traduction ; cela introduit, de surcroît une autre recherche : celle des failles, des lieux précis de la fracture de la langue d'origine par le jeu même de celle-ci et l'épreuve de l'irruption de l'étranger dans la langue que l'on écrit en traduisant. Mais cela, peut-être, c'est précisément ce que l'on appelle, en littérature, **lire**.

Références:

CAVELL, Stanley. *This New Yet Unapproachable America. Lectures after Emerson after Wittgenstein*. The 1987 Frederick Ives Carpenter Lectures. Albuquerque, N. Mexico: Living Batch, 1989.

DICKINSON Emily. *Selected Letters*. Edition by Thomas H. Johnson. Cambridge, Mass: The Belknap/Harvard University, 1998.

DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Edition by Thomas H. Johnson. London: Faber, 1970.

DICKINSON, Emily. *The Poems of Emily Dickinson. Reading Edition*. Edition R. W. Franklin. Cambridge, Mass: Harvard University/Belknap, 1999.

DICKINSON, Emily. *Une âme en incandescence: cahiers de poèmes 1861-1863*. Traduction de l'anglais et présentés par Claire Malroux. Paris: José Corti, 1998.

EMERSON, Ralph Waldo. *The American Scholar. Essays and Lectures*. New York: The Library of America, 1983.

FRANCKEL, Jean-Jacques; LEBAUD, Daniel. Lexique et opérations. Le lit de l'arbitraire. In: _____. *La Théorie d'Antoine Culioli. Ouvertures et incidences*. Paris: Ophrys, 1992. p. 89-105.

HOCQUARD, Emmanuel; ROYET-JOURNOUD, Claude (Org.). *49+1 nouveaux poètes américains*. Paris: Action Poétique, 1991.

MILLER, Cristanne. *Emily Dickinson. A Poet's Grammar*. Cambridge, Mass: Harvard University, 1987.

MILNER, Jean-Claude; REGNAULT, François. *Dire le vers*. Paris: Seuil, 1987.

¹ Les lettres J et F suivies d'un numéro renvoient aux classifications respectives des poèmes dans les éditions de Johnson et de Franklin que notre bibliographie mentionne dans leurs versions aisément accessibles.

² Ouvrage capital dont nous reprenons les suggestions dans nos diverses gloses. Le sens assez sensiblement différent que nous donnons au terme "grammaire" ne nous semble pas exclusif de l'emploi qu'en fait Miller.

³ Un énoncé est le résultat ou la trace d'opérations énonciatives qui, comme telles, supposent toujours un "site". La plupart des textes construits pour les besoins de la démonstration linguistique ne trouvent pratiquement aucun site. Dans son isolement, le célèbre "le chat est sur le paillason" n'est pas un énoncé bien formé. Cette phrase est tout juste un exemple de logique ou de grammaire. Par contre, "la grosse voiture, là, la noire, la Cadillac au coin de la rue, hé ben, on vient de la voler" est un énoncé parfaitement bien formé. Ajoutons qu'un énoncé est inséparable d'une **intonation**.

⁴ Cette conception est étroitement liée à la linguistique des opérations énonciatives initiée par Antoine Culioli. On trouvera un exemple devenu classique de traitement du matériau lexical dans un cadre culiolien dans Franckel (1992, p. 89-105).

⁵ les traductions de *amazing* et de *meaning* seront justifiées plus loin.

⁶ On conviendra d'appeler "texte" une séquence linguistique de n'importe quel type et de n'importe quelle dimension, qu'elle soit écrite ou parlée.

⁷ Pour cette lecture, cf. Miller (1987, p.118-122).

⁸ Cf. entre autres le poème "Before I Got My Eye Put Out" (J 327).

⁹ C'est le titre emprunté à Emerson par Stanley Cavell pour l'un de ses ouvrages (CAVELL, 1989).

¹⁰ "pendant plusieurs années, mon Lexique — fut mon unique compagnon", Lettre du 25 avril 1862 à Thomas W. Higginson (Lettre 261 dans la classification de Johnson) (DICKINSON, 1998).

¹¹ (MILNER, 1987).

¹² Lettre du 15 avril 1862 à T. W. Higginson (n. 260).