

# Histoire d'une traduction

Esa Hartmann

Comment naît une traduction ? Comment naît la traduction d'un poème ? Comment naît la traduction d'un poème à laquelle le poète lui-même a participé ? Telles sont les questions qui surgissent lors de la découverte des manuscrits dactylographiés, représentant les différents états de la traduction anglaise du poème *Amers* de Saint-John Perse.

L'étude présente ne se limite pas à une analyse génétique, retraçant le processus de la création d'une traduction poétique : elle essaie également d'explorer les chemins obscurs du sens, car, paradoxalement peut-être, c'est à travers ce détour par la langue étrangère qu'une nouvelle lumière est jetée sur le texte français.

La première traduction anglaise officielle de la strophe IX « Étroits sont les vaisseaux », du poème *Amers*, qui nous servira de corpus dans cette étude, fut en réalité une traduction américaine, publiée, pendant l'exil du poète à Washington D.C., en édition bilingue sous le titre « Narrow are the vessels », in *Seamarks*, a translation by Wallace Fowlie, Bollingen Series, Pantheon Books, New York, 1958.

Derrière cette édition se cache un secret. Si, de prime abord, nous avons l'impression qu'elle est l'œuvre d'un seul auteur, l'examen des manuscrits révèle le caractère exceptionnellement collectif de cette traduction. Née à partir du travail de deux traducteurs (Wallace Fowlie, traducteur officiel, et John Marshall, traducteur parallèle), elle est aussi le fruit d'une collaboration étroite, méticuleuse et très significative du poète lui-même.

Ce phénomène d'une traduction collective nous semble unique ; l'implication du poète dans le travail créateur second - le travail premier serait la création du texte originel, français - révèle sa perspective littéraire et idéologique : comment Saint-John Perse se représente-t-il les langues anglaise et française, comment conçoit-il son art poétique, la *traductibilité* de sa poésie ?

## Approche génétique

Afin d'étudier les différents états de la traduction, il s'agit d'établir la chronologie des manuscrits et des diverses couches de corrections qui s'y inscrivent. Pour ce faire, nous avons adopté une procédure à rebours, commençant notre observation par la dernière étape, afin de remonter, pas par pas, le chemin de la genèse de la traduction.

Les manuscrits inédits que nous allons analyser sont au nombre de deux. Sur le manuscrit dactylographié de Wallace Fowlie, nous découvrons deux couches d'inscriptions interlinéaires manuscrites - la première, d'une écriture large au crayon, la deuxième, d'une écriture fine à l'encre noire. Dans la marge de gauche apparaissent de nombreuses variantes, écrites à l'encre noire. Le texte entier est souligné à l'encre noire, processus qui valide chaque fois la version choisie entre le texte dactylographié de Wallace Fowlie, les inscriptions interlinéaires au crayon et les corrections à l'encre noire.

Le manuscrit dactylographié de John Marshall ne manifeste qu'une seule écriture correctrice à l'encre noire, apparaissant dans les interlignes. Nous découvrons sur la première page (page de présentation) la note manuscrite du poète :

*Traduction de Marshall corrigée pour révision de la traduction de Fowlie et l'établissement du texte anglais final à renvoyer à Fowlie (Giens, 1957).*

Il s'agit donc ici d'une traduction parallèle à la traduction officielle de Fowlie.

La comparaison entre le texte édité et la traduction corrigée de Marshall prouve que celle-ci constitue, dans son ensemble corrigé, la dernière étape de la genèse de la traduction. Les quelques différences apparaissant lors de cette comparaison manifestent, dans la plupart des cas, un caractère formel (cf. orthographe américaine), et ne modifient que très rarement le sens du texte de manière essentielle. Les modifications qui paraissent ne pas révéler une motivation claire, mais illustrer plutôt une préférence subjective pour l'une ou l'autre forme - le changement du pronom relatif *that* en *which*, les modifications lexicales presque synonymiques - trouvent leur source dans la traduction de Fowlie. Ainsi, avant d'être éditée et imprimée, la traduction presque définitive, que constitue le manuscrit corrigé de John Marshall, est passée par les mains du traducteur officiel, qui a mis quelques touches finales<sup>1</sup>.

Les corrections s'inscrivant dans ce manuscrit dactylographié proviennent de Saint-John Perse et ont été élaborées sur le manuscrit de Fowlie, représentant une étape antérieure de la création. Leur étude nécessite un va-et-vient comparatif entre les deux traductions parallèles, afin d'observer et d'identifier la provenance et la valeur des différentes couches correctrices du manuscrit de Wallace Fowlie. L'écriture au crayon appartient à Mina Curtiss, écrivain américain et proche amie de Saint-John Perse<sup>2</sup>. Ces corrections reprennent systématiquement la version de Marshall, permettant ainsi la confrontation sur la même page des deux traductions parallèles. Inscrite dans les interlignes du manuscrit de Fowlie, cette reprise est interrompue dans treize cas, dans lesquels Mina Curtiss exprime, dans une courte remarque inscrite dans la marge de gauche, sa préférence pour la version de Fowlie (*I like this better*). Ces recommandations, formulées parfois sous forme de questions, révèlent, dans la plupart des cas, un faux-sens dans la version de Marshall<sup>3</sup>, ce qui explique la préférence de Mina Curtiss pour la version de Fowlie. Ces suggestions sont toujours respectées par Saint-John Perse, que Mina Curtiss appelle ici *Pierre*, comme dans ses lettres inédites.

À partir des deux versions - la version de Fowlie, dactylographiée, et la version de Marshall, inscrite au crayon dans les interlignes par Mina Curtiss - le poète élabore à l'encre noire ses propres versions, souvent définitives, dont la genèse est rendue visible dans les palettes synonymiques, où se manifeste la recherche progressive de l'expression juste<sup>4</sup>. La version ainsi élaborée et définitivement choisie (et validée par un soulignement) sur le manuscrit de Fowlie se trouve ensuite inscrite, en tant que correction, sur le manuscrit de Marshall.

L'établissement et l'étude de cette typologie de corrections appuient notre découverte d'ordre chronologique. Le manuscrit de Marshall, dans sa version corrigée, définitive, n'est donc rien d'autre qu'un immense *patchwork* de traductions provenant de trois auteurs différents, Fowlie, Marshall et Saint-John Perse. La traduction américaine apparue dans les *Bollingen Series* (Pantheon books) est ainsi le fruit d'un travail collectif.

---

<sup>1</sup> La traduction de John Marshall représente donc une traduction parallèle à celle du traducteur officiel, Wallace Fowlie. En dehors du manuscrit dactylographié, nous ne possédons aucune trace de l'existence de ce travail, le nom de John Marshall n'étant mentionné ni dans l'édition finale, ni dans la correspondance entre Saint-John Perse et Fowlie.

<sup>2</sup> Cf. *Lettres à Mrs Henry Tomlinson Curtiss* (Mina Curtiss), Mireille Sacotte éd., Paris, Gallimard, 1994, OC, pp. 1044-1063.

<sup>3</sup> Appelé en l'occurrence par son prénom *John*.

<sup>4</sup> Nous verrons ultérieurement quels sont les critères qui déterminent les choix du poète, sa préférence pour l'une ou l'autre version.

Or si nous considérons l'étape où se dessine cette véritable mise en commun, le manuscrit de Fowlie dans son ensemble annoté, d'abord par Mina Curtiss, ensuite par Saint-John Perse, manifeste l'état très intéressant de la confrontation dialectique des trois versions. Au lieu de se superposer dans trois strates différentes, celles-ci se mélangent, s'entrecroisent, s'affrontent et s'aimantent, et font de la page de manuscrit un véritable champ de bataille. Les traces à l'encre noire sur le manuscrit de Fowlie manifestent tout un travail de réflexion, de recherche, d'exploration lexicale autant que sémantique, dont les marges du manuscrit portent le témoignage. La page de manuscrit devient ainsi un espace où s'impriment les pas d'un explorateur, d'un aventurier.

### **Approche herméneutique**

*Ô Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses  
- homme assailli du dieu ! homme parlant dans l'équivoque !....  
(Vents, II, OC., p. 213)*

Dans cette partie de notre étude, il s'agit moins d'apprécier la qualité de la version choisie (appréciation qui serait forcément subjective), la résistance de la langue d'arrivée par rapport à la langue de départ, que d'étudier à travers la traduction et sa correction le fonctionnement poétique - sémantique et stylistique - du texte de départ. La traduction nous amène donc à reconsidérer et à recréer la poétique persienne :

*Dans le cas où l'on possède plusieurs étapes de traductions, et a fortiori lorsque ces approches successives sont corrigées de la main de l'auteur, l'éclairage porté sur la production renvoie à la production même du texte, de la même façon, ou presque, que l'étude des variantes renvoie à la genèse de la création<sup>5</sup>.*

C'est dans les variantes, inscrites par Saint-John Perse dans la marge de gauche et parfois dans les interlignes du manuscrit de Fowlie, que nous pouvons découvrir ce trésor génétique. Périphérie textuelle complexe, cette marge se transforme en espace d'essai, d'expérimentation lexicale à partir de palettes<sup>6</sup> synonymiques et de variantes fonctionnant comme banque de données. Nous avons donc tenté de retracer la recherche méthodique de l'expression juste - juste selon les impératifs rythmiques, prosodiques et lexicaux, particuliers à la traduction poétique, dont Saint-John Perse nous fait part dans le manuscrit de Fowlie. Cette recherche commence par une organisation systématique du matériel poétique pour aboutir, à travers un processus d'approximation sémantique, à la sélection du syntagme définitif.

L'insertion dans le texte d'une expression provenant de la marge coïncide avec un mouvement de mise en situation et d'actualisation d'un sens dans le contexte poétique, les palettes synonymiques, marginales, constituant autant de variantes à valeur virtuelle. Il est intéressant de suivre ce mouvement des mots de la marge vers le texte : l'expression choisie parmi le matériel de la marge est soulignée et apparaît dans le texte en tant que correction. Aussi les palettes inscrivent-elles la manifestation du sens dans un processus dynamique, parfois irrégulier, d'élaboration progressive. Le sens est expliqué (l'expression *expliquer* est prise ici dans son acception étymologique de *explicare* déplier), se déployant progressivement devant nos yeux : les parties obscures, ambiguës sont élucidées peu à peu à travers les différentes variantes, faisant apparaître le processus génétique comme un processus herméneutique.

---

<sup>5</sup> Henriette Levillain, « Étude d'une traduction en anglais de *Chronique* par Robert Fitzgerald » in *Saint-John Perse et les États-Unis*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence 1980, Université de Provence, 1981, p. 337.

<sup>6</sup> Nous empruntons ce mot à O. Nadal cité par Albert Henry dans la note 2, p. 101, de son édition d'*Anabase* : *Nous avons repris le mot palette à O. Nadal, pour désigner un ensemble de deux ou plusieurs variantes parmi lesquelles se fera le choix définitif du poète (Anabase de Saint-John Perse, édition critique, transcription d'états manuscrits, études, Paris, Gallimard, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1983).*

Déploiement des différents sèmes contenus dans l'expression française, la traduction devient explicitation autant qu'interprétation. La pluralité sémique dont un seul mot est chargé, sa polysémie nécessitent ce déploiement, cette accumulation syntagmatique dans la langue anglaise des différentes motivations paradigmatiques du mot français. Rappelons-nous par exemple la proposition suivante : *il n'est plus femme qu'agrée*. Son extrême concentration et son degré élevé d'abstraction rendent difficile son interprétation. La négation exceptive, qui encadre le terme *femme*, renforce cette difficulté de compréhension immédiate, en faisant apparaître la figure féminine non comme un personnage doué d'une existence réelle, mais comme une entité vide, abstraite, non actualisée - la négation dans la première partie de la proposition plonge le terme *femme* dans la virtualité jusqu'à l'adverbe *que*, qui inverse la négation et ébauche un premier mouvement d'actualisation précaire<sup>7</sup>. Dans la traduction anglaise, en revanche, la concentration poétique de la proposition s'amoinde à travers les différentes variantes, l'abstraction devient moins importante - *there is nothing of the woman that has not been greeted*<sup>8</sup>. La négation exceptive sera remplacée par une tournure à valeur positive, résultant d'une double négation : le premier facteur de négation étant contenu dans le pronom indéfini *nothing*, déterminé par le complément du nom *of the woman*, le deuxième dans l'adverbe de négation, affectant le verbe *to greet* : *to be greeted* (voix passive/passé composé - passive voice/past perfect tense) dans la proposition relative : *that has not been greeted*. La présence féminine se matérialise dans les détails faisant allusion aux parties du corps féminin - *there is no part of the woman*, conférant à la féminité plus de sensualité. Les différents participes passés explicitent le sens de l'énigmatique *agrée*<sup>9</sup>, jusqu'à aboutir à l'expression *to greet* (saluer, accueillir), adoptant ici une signification érotique et spirituelle à la fois.

Ainsi passons-nous d'une représentation symbolique et abstraite à une écriture plus descriptive et sensuelle. Dans la mesure où la traduction se fait plus volumineuse et plus concrète, la charge polysémique, paradigmatique du mot français se trouve projetée sur l'axe syntagmatique anglais.

Or s'il y a projection dans l'horizontalité syntagmatique de la surcharge sémique de l'expression poétique, il y a aussi déploiement vertical. Les palettes synonymiques manifestent cette exploration paradigmatique des différents sèmes :

*Sous l'effet de sa charge poétique, le mot a éclaté en autant de registres sémantiques que d'alignements et chacune des sémies s'est, à son tour, démultipliée sous la forme de réserves synonymiques*<sup>10</sup>.

La richesse sémantique de l'expression poétique convertit le mot en un foyer d'aimantation et de réconciliation, en un microcosme où se réfléchit la thématique entière du poème.

<sup>7</sup> La négation exceptive est ici représentée comme un mouvement en deux temps autour du pivot *que*, qui inverse le mouvement négatif dans la première partie de la proposition en mouvement positif d'exception dans la deuxième partie.

<sup>8</sup> Voici la palette correspondant à l'élaboration de l'expression définitive :

*there is no part of / nothing of the woman to be...*

*that / which has not been accepted / asserted : approved*

*that / which does not need agreement : approval : acceptance*

*that / which has not been / is not enjoyed : acclaimed (?) / approved / appraised / acclaimed / appreciated / greeted*

<sup>9</sup> Le participe passé passif *agrée* fait également allusion au *gréement* du vaisseau. Cette association de la femme qui *geint avec le gréement* et du navire, permettant tous les deux à l'homme de s'embarquer pour un voyage vers l'inconnu, assimile les deux instances médiatrices de la puissance cosmique, révélée dans la mer et dans l'amour.

<sup>10</sup> H. Levillain, *Sur deux versants, la création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Corti, 1987, p. 238.

## Approche poétique

*Le sacré est immanent au monde et les mots ont le pouvoir de le faire surgir des choses.*

(Saint-John Perse).

La traduction parvient-elle à préserver ce pouvoir démiurgique du mot ? Dans une lettre adressée à Archibald MacLeish le 9 septembre 1941, jointe à l'envoi du manuscrit d'*Exil*, Saint-John Perse met en question la traductibilité du poème :

*Je ne sais d'ailleurs si une telle œuvre peut-être publiée aux États-Unis en français. Et elle serait intraduisible : non pas tant intellectuellement, dans ses abstractions, ses ellipses et ses ambiguïtés voulues, que physiquement, dans ses allitérations, ses assonances et ses incantations (astreintes parfois au rythme de la vague) - littéralement aussi, dans les ressources étymologiques de certains de ses mots, les plus immatériels et les plus simples.*

(OC., p. 548).

En révélant sa conscience de la difficulté gouvernant toute traduction poétique, Saint-John Perse pose la particularité idéologique et formelle de sa création - particularité concernant essentiellement le lexique (*abstractions, ambiguïtés, ressources étymologiques, ellipses*) la syntaxe (*incantations, rythme de la vague*) et la prosodie (*allitérations, assonances*). Ces trois catégories poétiques regroupent aussi les motivations principales des corrections entreprises par Saint-John Perse sur les versions anglaises de Fowle et de Marshall, corrections à travers lesquelles se manifestent les lois de son *art poétique*.

Ainsi, certains choix de Saint-John Perse révèlent une motivation lexicale. Si nous examinons par exemple la modification des substantifs, nous notons la présence abondante de changements presque synonymiques. Souvent, ceux-ci semblent s'éclairer par le désir de préserver le même étymon en anglais : pour traduire l'expression *bandes de cuir*, Saint-John Perse préfère *leather bands* à *leather straps*, pour *hanche*, il choisit *haunch* à la place de *hips* ou *flanc*, le mot français *écaille* sera traduit par *scale* et non par *shell*. Or ce critère étymologique, permettant le rapprochement sonore des deux expressions française et anglaise, ne rend pas toujours compte d'une évolution sémantique différente dans les deux langues. Si le sens étymologique de *couche/couch* est le même (du lat. *collocare* : *placer, étendre*<sup>11</sup>), le sens actuel révèle une différenciation, avec une signification spécifique en anglais<sup>12</sup>.

Quant à la valeur sémantique de la correction du substantif, nous avons pu constater de prime abord une préférence de Saint-John Perse pour les termes abstraits et génériques, en accord avec le langage symbolique d'une poétique de la célébration rituelle. Cette tendance apparaît également dans les choix de Saint-John Perse concernant les corrections verbales. Les verbes dérivés (présence morphologique d'un affixe) ou les verbes construits avec une préposition, précisant souvent une direction ou une manière spécifique du déroulement du procès verbal, sont souvent abandonnés au profit d'un verbe à construction simple, afin de créer une tonalité moins descriptive et prosaïque : *join vs put together, ascend vs climb up/raise up, descend vs pour down/swoop down*, etc. La prédominance d'un langage symbolique et abstrait est cependant contrebalancée par le choix de termes très concrets et d'une grande précision technique et scientifique selon le contexte : *soil vs surface/eyrie, marshgrass vs grasses/grass, kelp vs seaweed/growth*. Saint-John Perse écrit à ce sujet :

---

<sup>11</sup> Lat. *collocare* : *placer, étendre* > *coucher*. Le substantif déverbal *couche* est formé d'après le verbe *coucher*, par dérivation régressive (suppression de la désinence verbale *-er* et adjonction d'un *-e* pour la forme féminine).

<sup>12</sup> *couch* : 1) *a long comfortable seat for two or three people* 2) *a bed in a doctor's or psychiatrist's consulting room, which patients lie on while they are being examined or treated*.

Le choix de l'expression *couch*, très spécialisée, ne s'explique que par une motivation étymologique. Le mot *bed*, au contraire, hypéronyme à extension plus grande, semble sémantiquement mieux correspondre à l'expression française, d'autant plus qu'il peut adopter une connotation géologique dans un contexte maritime.

*Le poète a parfaitement le droit, et même le devoir, d'aller explorer les domaines les plus obscurs ; mais plus il va loin dans cette direction, plus il doit user de moyens d'expression concrets. Aussi loin qu'il pénètre dans l'au-delà irrationnel ou mystique, il est tenu de s'exprimer par des moyens réels, même tirés de sa vie expérimentale. Gardez votre emprise au sol et bâtissez avec tout cela une œuvre hors du temps, hors du lieu, édifiée dans cette récréation.*

(OC., p. 576).

Le langage poétique de la traduction est ainsi traversé par un mouvement double (abstrait vs concret, générique vs spécifique). Or comment se fait-il que, malgré la grande présence de termes techniques concrets, le langage symbolique domine dans la poésie persienne, alors que dans la traduction anglaise, l'emploi d'une langue scientifique et descriptive est parfois difficile à concilier avec le concept poétique d'un drame rituel au bord de la mer ? C'est ici que s'opposent les ressources des deux langues d'après la vision du poète à travers les corrections. Le mot concret français, développant un deuxième sens figuré<sup>13</sup>, peut revêtir une signification abstraite, tandis que, d'après nos analyses des corrections de Saint-John Perse - qui reflètent spécialement sa conception du langage poétique anglais, constituée souvent à partir de jugements superficiels, voire de préjugés<sup>14</sup> - le vocabulaire anglais, concret et descriptif, ne possède pas le même pouvoir de transfiguration métaphorique et symbolique.

Il devient ainsi particulièrement difficile de trouver dans la langue étrangère une expression équivalente, susceptible de développer ce deuxième sens figuré et abstrait, de former une syllepse.

Examinons l'exemple suivant :

Version française : *et [la jubilation] dans l'âme est l'aiguillon*<sup>15</sup>.

Version de Marshall : *and the dart<sup>16</sup> of the flesh is in the soul.* (p. 13).

Version de Fowlie : *and from the flesh in the soul is the thorn<sup>17</sup>* (p. 12).

Correction de Saint-John Perse : *and spur<sup>18</sup> to the soul is the joy of the flesh.*

---

<sup>13</sup> (Faisant parfois allusion à une tradition mythique, sacrée).

<sup>14</sup> *L'esprit anglo-saxon est, de longue date, habitué au processus discursif de la poésie anglaise, poésie d'idée, donc de définition et d'élucidation, toujours explicite et logique, parce que de source rationnelle, et par là même portée aux enchaînements formels d'une dialectique intellectuelle et morale. La poésie anglaise semble toujours naître d'une méditation, non d'une transe ; suivre la ligne d'une modulation, non la complexité réelle d'une incantation. Successive toujours, ou thématique, elle redoute l'ellipse comme une inconséquence, et très harmonieusement se garde de l'accès, pour n'avoir pas de crise à dénouer. Son propos semble moins celui d'une révélation que d'une confirmation ; son mouvement moins celui d'une insinuation que d'une intimation. Aussi concise soit-elle, elle n'est encore que commentaire et paraphrase. Elle assiège, elle honore l'idée, de toute la révérence du chant, mais non point de la danse* (Lettre de Saint-John Perse à George Huppert, dans *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965, p. 656).

<sup>15</sup> Aiguillon :

1) Long bâton muni d'une pointe de fer servant à piquer les bœufs.

2) *zool.* Dard effilé et rétractile, portant généralement un venin à l'extrémité de l'abdomen de certains hyménoptères (guêpes, abeilles).

3) *bot.* Épine.

4) *fig* (du sens 1) Stimulant.

Aiguillon : (*pique-bœuf*) *goad* ; *fig. incentive, spur, stimulus, bot. prickle, thorn, sting (of wasp).*

<sup>16</sup> Dart : dard, trait, fléchette, (*mouvement*) mouvement soudain, *to make a sudden dart* : foncer, se précipiter.

<sup>17</sup> Thorn : épine, *to be a thorn in someone's flesh or side* : être un sujet continuel d'irritation à quelqu'un.

<sup>18</sup> Spur : éperon, *fig.* stimulant.

1) *Either of a pair of sharp-toothed wheels or projecting points, worn on the hells of a rider's boots and used to make a horse go faster.*

2) *Fig. (to sth) thing that urges a person on to greater activity ; incentive : the spur of poverty, a spur to greater efficiency.*

3) *On the spur of the moment* : on a sudden impulse, without previous planning : *she went to London on the spur of the moment.*

Formant une syllepse, le mot *aiguillon*, aux nombreuses ressources polysémiques, déploie ici à la fois son sens concret, employé métaphoriquement (*dard* > *flèche* > allusion mythique à la flèche d'Éros), et son sens figuré, abstrait (*stimulus*). Or ses traductions littérales - *thorn* (sens botanique) et *dart* (sens zoologique) - sont incapables d'actualiser l'acception figurée. La traduction doit donc recourir à un transfert métonymique important (du *pique-bœuf* / *dard* à *l'éperon*) pour retrouver le même sens figuré, donnant sa cohérence au texte.

Luttant contre la gratuité des images, cette clé, permettant la cohérence isotopique où se manifeste *l'idée* du poème, est, selon T.S. Eliot, le fruit d'une véritable traduction : *The idea (and there decidedly is one), is conveyed by a cumulative succession of images and one cannot simply translate the images, one must find equivalents that cannot be done bit by bit, but by founding an English key to the combination*<sup>19</sup> (Lettre à Marguerite Cætani-Bassiano). Cette réflexion nous permet de comprendre pourquoi la traduction littérale anglaise a souvent pu paraître *surréaliste* aux yeux du poète : sans cette *clé*, conférant au passage son unité significative, la combinaison originale de mots très concrets crée une esthétique de l'insolite, une beauté bizarre, étrange, excentrique, incompatibles avec une poétique *classique* de la célébration et de la communion.

En dehors de la motivation lexicale, les corrections peuvent également suivre des lois syntaxiques. En ce qui concerne l'enchaînement syntagmatique de la traduction, il s'agit souvent de rétablir l'ordre syntaxique du texte initial, même si le rythme exigé ne correspond pas toujours à l'enchaînement syntaxique naturel de l'anglais. Cette tension entre rythme et syntaxe est motivée d'une part par l'exigence mimétique de la traduction, censée reproduire de façon maximale le modèle français, d'autre part par la loi de la syntaxe française même, soumise à la dynamique de l'objet du poème - la mer - qu'elle doit reproduire. Saint-John Perse écrit à ce sujet :

*Il importe de ne pas se méprendre, en poésie française, sur le mouvement même qui porte à l'expansion de larges poèmes comme Vents ou Amers. L'erreur serait d'y voir de l'amplification verbale ou de la complaisance oratoire, alors que de tels développements, étroitement commandés par le thème lui-même, demeurent en réalité un vaste enchaînement d'ellipses, de raccourcis, de contractions, et parfois même de simples fulgurations, privés de toute transition.*

*C'est que dans la création poétique telle que je puis la concevoir, la fonction même du poète est d'intégrer la chose qu'il évoque ou de s'y intégrer, s'identifiant à cette chose jusqu'à la devenir lui-même et s'y confondre : la vivant, la mimant, l'incarnant, en un mot, ou se l'appropriant, toujours très activement, jusque dans son mouvement propre et sa substance propre. D'où la nécessité de croître et de s'étendre quand le poème est vent, quand le poème est mer - comme la nécessité serait au contraire de l'extrême brièveté si le poème était la foudre, était l'éclair, était le glaive.*

(Lettre à Mrs Francis Biddle, OC., p. 921).

Ce mimétisme entre la forme et le contenu du poème nous invite à reconsidérer les choix prosodiques. Comme la syntaxe maintient isotopiquement l'objet de l'expérience poétique, la cadence rythmique manifestant sa présence à l'intérieur du poème, la prosodie (versification, échos sonores, allitérations, assonances) est, elle aussi, soumise aux lois de cette poétique. Souvent, les choix du poète, conditionnant ses corrections, vont confirmer cette conception esthétique. Par conséquent, la musicalité, les échos sonores représentent autant de critères justifiant l'intervention correctrice du poète. Dans l'exemple suivant, l'allitération en [h]/[h] fait ressentir le contact charnel, érotique et passionné entre les Amants :

---

<sup>19</sup> *L'idée* (et il en existe décidément une) se manifeste dans une accumulation d'images successives et on ne peut simplement traduire les images ; il s'agit de trouver des équivalences, qui ne peuvent pas être créées une par une, mais en trouvant une clé anglaise pour cette combinaison.

Version française : *et mes mains ont licence parmi l'attelage de tes muscles*  
Correction de Saint-John Perse : *and my hands hold licence among the harness of your muscles.*

Dans d'autres cas, l'exactitude sémantique de la traduction est subordonnée à l'effet sonore, à la création d'allitérations et d'assonances.

La prosodie évoque aussi les problèmes de versification. Parmi les corrections que nous avons relevées, nous avons rencontré le cas d'un alexandrin *classique*, régulier, binaire (avec une césure à l'hémistiche), dont la traduction corrigée parvient à reproduire le même phénomène, sans perdre son intensité d'expression, son pouvoir de fascination :

Version française *Lèvres qui t'ont flairée / ne fleuront point la mort.* (6/6)  
Marshall : *Lips that have scented yours / will never garland death.* (6/6)  
Fowlie : *Lips which have detected you / do not smell of death.* (7/5)  
Correction de Saint-John Perse : *Lips that have kown your scent / bear no fragrance of death.* (6/6)

Pendant que les versions de Fowlie (mètre 7/5) et de Marshall font apparaître un pronom personnel et un pronom possessif à la césure - la prosodie classique exigeant cependant un *mot plein* - la version française ainsi que la traduction corrigée par le poète placent deux mots importants à l'hémistiche : le parfum et la mort. Leur relation nous révèle ici le message initiatique du poème entier : le principe féminin, assimilé à la force régénératrice de la houle marine, se métamorphose en principe cosmique, vital, immortel. La connaissance de l'amour signifie l'expérience de la mort, et, par là même et paradoxalement, la conquête de la vie et de l'immortalité.

### **Conclusion**

Sans doute les lois de la poétique persienne ne sont pas nées de l'exercice d'autotraduction auquel se livre le poète en corrigeant les versions des deux traducteurs et en se confrontant ainsi aux exigences contradictoires d'une écriture qu'il juge à la fois intraduisible et universelle. Mais cette contribution si décisive de Saint-John Perse à la traduction de son poème acquiert une valeur idéologique et ontologique - le poète est à la fois créateur et interprète de son œuvre. Miroir d'une écriture en quête d'elle-même, l'histoire de cette traduction apparaît comme l'évolution d'une création seconde mais aussi comme médiation sur le langage et les procédés poétiques, méditation où advient et s'affirme l'art poétique persien, ramenant à la conscience analytique le désir inconscient du texte, dévoilant l'origine secrète de l'acte créateur.

À travers nos trois approches - génétique, herméneutique et poétique - des manuscrits de la traduction anglaise de *Étroits sont les vaisseaux*, nous espérons avoir contribué à une nouvelle lecture du texte de départ, qui est le poème français. Remonter le chemin de la genèse littéraire vers sa source revient à intégrer le concept de temporalité dans la création qui, ainsi, ne se conçoit plus comme résultat définitif, mis comme processus dynamique, comme phénomène vivant, en devenir. L'exploration archéologique de la traduction anglaise nous a révélé les secrets et l'originalité de sa naissance, autant que son sens profond et ses principes esthétiques.

Les palettes deviennent le point de départ d'une nouvelle interprétation : lieu où se manifestent et s'actualisent les sèmes dominants, clés de l'interprétation, précédant à la cohérence des images, lieu où les ellipses obscures se trouvent explicitées, lieu aussi où le poète opte pour un vocabulaire symbolique, représentant une vision dramatique et non descriptive de la célébration rituelle qu'est *Amers*. De même, les variantes et les corrections du poète nous ont fait découvrir l'idéologie de sa création. Principalement caractérisé par un mimétisme entre la forme et le contenu du poème, son art poétique traduit une conception ontologique de la poésie qui, en mimant la chose, s'ouvre à elle, se métamorphose et, l'intégrant en s'intégrant à elle, devient la chose elle-même.

Cette équivalence ontologique entre être et écrire, entre poème et mer, entre mots et amers, justifie le mythe poétique d'*Amers*, sa *Vivacité divine* - vivacité que nous retrouvons dans la dynamique de l'avant-texte, où se révèle le principe vital de la création.

Esa Hartmann  
Montpellier