

**Traduire Saint-John Perse en anglais :
intuition critique et raison poétique.
Entre Denis Devlin et Derek Mahon**

Maryvonne Boisseau
maryvonne.boisseau@unistra.fr

Qu'on m'enseigne le ton d'une modulation nouvelle !

*Et vous pouvez me dire : Où avez-vous pris cela ? — Textes reçus en langage clair !
versions données sur deux versants ! ... Toi-même stèle et pierre d'angle ! ... Et pour des
fourvoiemens nouveaux, je t'appelle en litige sur ta chaise dièdre,*

*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 ! ... ah ! comme
un homme fourvoyé dans une mêlée d'ailes et de ronces, parmi des noces de busaigles !*

(Vents, II, 213)

On reconnaît volontiers à la traduction un rôle majeur dans le commerce des cultures, tout en persistant sans doute à lui conserver un statut ancillaire, comme si une réflexion ancienne et continue sur la traduction et quelques décennies de discours théorisants ne parvenaient pas encore à en dégager les enjeux essentiels. D'un côté les grands problèmes de la traduction (fidélité vs trahison, la lettre vs l'esprit, traduction vs adaptation, traduisibilité vs intraduisibilité, etc.) traversent les époques avec une grande constance, de l'autre côté, les discours sur ces questions et l'activité de traduction elle-même passent très vite d'une problématique à l'autre, suivant l'air du temps, dans l'espoir de comprendre ce que traduire implique, d'en percer l'énigme et par là même de comprendre le langage. C'est dans cette équivoque-là que l'on peut, à bon droit sans doute, s'inquiéter de la relation de l'activité de traduction et de la littérature, de la poésie en particulier, et de façon plus restreinte encore, celle de la traduction de la poésie à l'activité critique, ce regard porté sur l'écriture d'un autre ou bien encore cette attention délibérée à sa propre écriture, parfois pensée en vue d'une traduction à venir ou parfois re-pensée à la faveur d'une traduction. Le cas de la poésie de Saint-John Perse est, à cet égard, particulièrement intéressant et la comparaison d'une traduction contemporaine de « Pluies », par Denis Devlin¹, avec celle, récente, d'*Oiseaux* par Derek Mahon², nous a été l'occasion d'aborder ce lien de la traduction et de la critique – encore faut-il en préciser le sens.

La question n'est pas simple puisqu'elle va de l'interrogation sur la nature de la poésie, ou du poème, ou de la littérature à celle de sa lecture « pensive »³, de son interprétation, de son évaluation et de sa traduction, celle-ci envisagée comme accès critique à l'œuvre elle-même. Au-delà même des modalités de cet accès, et renversant le point de vue, on pourrait aller jusqu'à dire, dans une formulation qui, cependant, nous apparaît comme un abus de langage, que la traduction d'un texte, poème ou autre, (le produit résultant du « traduire ») est elle-même, à certains égards, une version critique de l'original. S'établirait un jeu de relations très complexes au terme d'un parcours lui-même critique (analytique) mais

¹ Denis Devlin, *Translations into English*, edited by Roger Little, Dublin, Dedalus Press, 1992.

² Derek Mahon, *Saint-John Perse, Birds. A version by Derek Mahon*, Oldcastle, The Gallery Press, 2002.

³ Victor Hugo, « l'un des maîtres de Saint-John Perse » (J. Gardes-Tamine, C. Camelin, C. Mayaux et R. Ventresque, *Saint-John Perse sans masque. Lecture philologique de l'œuvre, La Licorne*, 2006, Rennes, P.U.R., p. 37), parlait de « lecteur pensif », nous rappelle Henri Meschonnic (*Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 11).

l'on voit bien que dans cette relation, c'est le terme *critique* qui pose problème, cette notion renvoyant ici à la fois à l'analyse des textes et au discours sur la littérature.

Cependant, en dépit de cette vive réticence à confondre l'activité critique et le traduire, l'intuition résiste et commande que l'on mette au jour ce qui néanmoins rapproche ces deux activités, l'intersection des deux plans où elles opèrent, et, si cela est possible, la limite où « le poème, le poème qui fut pourtant le point de départ du traduire, est non la cause mais la conséquence des traductions, puisque ce sont celles-ci qui, à la fin, vont offrir la forme développée de ce qu'il n'était qu'en puissance.⁴ » Toutefois, ce basculement, s'il se produit, nous semble le moment risqué où s'annule de façon illusoire l'écart entre original et texte traduit, cet écart qui est la raison même du traduire, cet écart permettant justement de maintenir la distance critique aux œuvres, la seule autorisant la traduction... et la critique elle-même, car, nous dit Saint-John Perse, l'écart est « pratique [...] d'une "inaccoutumance" sans failles ni répit.⁵ »

C'est ce paradoxe d'une relation nécessaire et risquée qu'en premier lieu nous aimerions dénouer en essayant de la penser, ou plutôt de la « questionner », à partir d'une clarification de la notion de *critique* dans ses liens – antagonistes ou non – avec la traduction envisagée comme un acte de séduction, dans son sens premier, étymologique : séduire, c'est *conduire à soi, détourner, mener à l'écart*⁶. Toutefois, si l'on n'est pas soi-même impliqué dans la traduction, la résistance du texte original à se laisser conduire en une autre langue, la résistance aussi de la langue d'accueil à ménager un espace nouveau, la façon dont l'énonciation traductive « négocie » les obstacles, ne peuvent cependant être approchées qu'à partir des traces de cette énonciation particulière qu'est la traduction. Ainsi, par l'observation empirique de la traduction des poèmes « Pluies » et *Oiseaux* par deux poètes-traducteurs irlandais appartenant à deux générations différentes, nous essaierons alors de dire de quelles manières « deux paroles – deux naïvetés – s'éclairent l'une de l'autre.⁷ »

Critique et traduction

À certains égards, les discours théoriques sur la traduction, confrontés à l'ancienneté de l'activité elle-même, sont amenés sans cesse à renouveler leurs approches pour dépasser ce que Ladmiral appelle « l'antinomie fondamentale de la traduction »⁸, ou l'impossible

⁴ Yves Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 25.

⁵ Dans une lettre à Pierre Guerre, datée du 22 novembre 1953, Léger écrit ceci : « *Je vous suis reconnaissant de ne vous être pas mépris sur cette notion d'"écart", dont la pratique pour moi est bien celle, et simplement celle, d'une "inaccoutumance" sans failles ni répit : d'un recul qui nous garde toujours, intellectuellement et moralement [sic], à l'angle extrême de l'état de veille et de l'état militant, à l'angle extrême de l'exceptionnel, contre tout automatisme de la vision et tout assoupissement des exigences humaines. (Il ne s'agit nullement de distance prise à l'égard des hommes, mais d'un "accès" s'imposant aussi ardemment au sein du partage humain)* » (cité dans J. Gardes-Tamine, C. Camelin, C. Mayaux et R. Ventresque, *op. cit.*, p. 107).

⁶ Nous envisageons l'acte de séduction comme une opération énonciative réversible, ou plutôt s'effectuant sur deux versants, celui de la séparation et celui de l'attraction : «... l'opération de séduction est d'abord, et nécessairement, une opération spécifique d'élaboration énonciative qui est, en soi, un écart construit et assumé et qui va, en construisant le sens, révéler une signification possible du texte, ouverte à l'interprétation, au commentaire, à la traduction. [...] L'une des caractéristiques de cette opération de séduction est sa réversibilité ou mieux sa réciprocité : le texte est séduit et conduit au-delà de lui-même mais on est aussi séduit par le texte [...] Il faudrait arriver à penser l'attraction du texte, son énergie, sa dynamique, dans la perspective du geste traductif et réussir à décrire dans le détail ce versant de l'opération de séduction, tout aussi active dans ce sens que dans l'autre. » (Synthèse en vue de l'habilitation à diriger des recherches, *Séduire le texte : lire, commenter, traduire*, 2007, non publiée)

⁷ Y. Bonnefoy, « La traduction au sens large. À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs », in *Littérature*, n° 150, juin 2008, p. 11.

⁸ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 89.

rencontre entre théorie et pratique. Concernant la poésie, en France, parmi les discours marquants de ces dernières décennies, ceux d'Henri Meschonnic, Antoine Berman⁹ et, d'une façon différente, Yves Bonnefoy, ont tenté d'opérer une jonction en liant le discours de l'une à l'autre dans un va-et-vient réflexif, contribuant ainsi à diffuser l'idée que « tout » passe par le traduire, qu'il n'y a pas de poste d'observation des langues, de la littérature et donc du langage plus privilégié que le traduire.

Nous ne nous attarderons pas sur les positions désormais bien connues de Meschonnic et Berman. L'un a obstinément défendu une pratique théorique « contre le théologiquement correct, le linguistiquement correct, le poétiquement correct, le politiquement correct¹⁰, jusqu'à faire de la « vraie » traduction, la « traduction-écriture » le paradigme de la critique. Le second a d'abord écarté la *critique* (qui s'attache au sens), au profit du *commentaire* (qui s'attache à la lettre), pour y revenir ensuite et argumenter en faveur de la constitution d'une branche de la Critique dédiée aux traductions. Cette entreprise qui conserverait à la traduction toute son identité, se démarquerait, par son caractère positif et rigoureux, des analyses comparatives sans « *forme spécifique* »¹¹, de la forme de critique négative instaurée par Meschonnic et, enfin, de la sémiotique et sociocritique proposée par l'école de Tel-Aviv ; en somme, ni militant, ni traductologue, Berman inscrit son projet critique dans le sillon du romantisme allemand et de l'herméneutique moderne :

C'est mon choix. L'herméneutique moderne, *sous la forme sobre qu'elle revêt chez Ricœur et Jauss*, me permet d'éclairer mon expérience de traducteur, de lecteur de traductions, d'analyste de traductions et, même, d'historien de la traduction¹².

Cependant, cette critique n'a de sens que si elle féconde le terrain des retraductions, elles-mêmes critiques implicites des traductions antérieures (le rapport critique de la nouvelle traduction avec l'original n'est alors qu'indirect même si celle-ci révèle des aspects de l'œuvre inaperçus jusque là), et se porte vers des traductions qui visent à devenir elles-mêmes des œuvres comparables à l'original :

Ainsi la critique des traductions a-t-elle pour objet des textes qui sont « critiques » comme elle, et qui sont, en outre, soit de simples échos affaiblis des originaux (cas le plus fréquent), soit (cas le moins fréquent) de véritables œuvres qui la dominent de tout leur haut¹³.

Berman s'est donc acheminé vers l'idée que l'acte de traduire était un geste critique et que la traduction, lorsque sa réussite en fait une œuvre égale à l'original, se confondait avec la critique elle-même.

C'est vraisemblablement dans cet esprit qu'un poète comme Bonnefoy aborde la traduction, en fait l'éloge, s'y nourrit. Le discours de Bonnefoy est sans doute, des trois, celui qui repose le plus sur l'affectivité du sujet (« énonciateur-poète-traducteur ») et, par conséquent, le plus atypique. Pour lui, la traduction est une activité d'écriture de la même sorte que l'écriture de la poésie. Elle est aussi « recherche de soi » :

La traduction est bien sûr, la désignation que l'on fait d'un autre, mais c'est aussi une recherche de soi. Et c'est la recherche de soi comme elle doit s'accomplir et pourtant y consent si rarement : par une écoute attentive de la parole d'un autre. Une traduction, est-ce seulement ces quelques pages imprimées ? Non, c'est un dialogue qui a commencé il y a longtemps, à l'époque des premières lectures, celles d'ébauches de traduction même pas écrites, où l'on décidait si on pourrait ou non parler avec ce poète ; qui a continué, à travers des malentendus parfois, mais avec de plus en plus d'intimité,

⁹ Antoine Berman, « Critique, commentaire, traduction », in *Po&sie*, n° 37, Paris, Librairie Eugène Belin, 1986 ; *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

¹⁰ Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 74. Voir également p. 70.

¹¹ A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit., p. 14.

¹² *Id.*, p. 15.

¹³ *Id.*, p. 43.

d'affection ; et qui se poursuivra au-delà des publications, car le poète traduit va rester présent dans ce que son traducteur écrit pour sa propre part, il y sera comme un conseiller, comme un des sommets de son horizon¹⁴.

On pourrait multiplier les citations où ce qui apparaît, c'est que le traducteur de poésie n'est pas un traducteur ordinaire, ni non plus, par conséquent, un « critique » ordinaire. La pratique de la traduction chez Bonnefoy est véritablement « expérience » et « réflexion » au sens où Berman l'entendait : elle permet d'accéder à soi en faisant sienne la parole d'un autre. C'est bien là de séduction (*se-ducere*, « conduire à soi ») qu'il s'agit. Dans ces conditions de présence et d'empathie, la dimension critique mise en œuvre dans le processus herméneutique et dans l'énonciation traductive, n'est pas celle du jugement ou de l'évaluation reposant sur des critères objectifs mais celle qui prend la mesure de la marge d'ajustement et assume l'écart en en faisant un accès privilégié à l'un et l'autre textes, traduction et original, et à chacun des auteurs.

Ainsi, de ces trois discours, il ressort que l'enjeu théorique de la critique dans son rapport à la traduction est davantage celui de la nature de la relation entre les deux textes (dérivation ou décentrement, subordination ou égalité, révélation ou travestissement) que celui d'une évaluation raisonnée de la traduction produite, portant au minimum sur son exactitude au plan linguistique, ou sa justesse, et sur l'effet produit, critère de sa valeur artistique et esthétique.

Saint-John Perse et la traduction

Saint-John Perse n'a sans doute pas fait cette expérience d'un questionnement, de soi à soi, de l'écriture par la traduction qu'il n'a sans doute pas pratiquée de façon extensive¹⁵, comme Bonnefoy, malgré sa familiarité avec d'autres langues, l'anglais en particulier. C'est comme si les longues années d'exil avaient, au contraire, renforcé son enracinement dans la langue française, unique, incomparable tout en lui ouvrant un espace infini. Et il n'est peut-être pas de poésie aussi éloignée de celle de Bonnefoy que la poésie de Saint-John Perse. On peut toutefois aventurer un rapprochement : l'un et l'autre ont mis en avant leur aversion du *concept*, ennemi de la poésie, et leur préférence pour les *mots* qui renvoient au réel. Et si nommer, c'est faire exister, c'est aussi donner aux mots la même réalité que la chose à laquelle ils renvoient. La poésie est « concrète », ce qui ne l'empêche pas de « penser »¹⁶. L'épaisseur des mots, c'est aussi leur histoire et on sait toute l'importance que Saint-John Perse attachait à leur étymologie. Ajoutons à cela que tous deux pensent que la science n'est pas l'ennemie de la poésie car le savant aussi bien que le poète croient en l'intuition et en la puissance de l'imaginaire. Enfin, l'un et l'autre poètes apportent la même réponse

¹⁴ Y. Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, op. cit., p. 53-54.

¹⁵ La réalité n'est pas aussi simple : on lui connaît une traduction de Pindare, faite plutôt à titre d'exercice « scolaire » et, par amitié, il a fait, et publié, une adaptation du début d'un poème de T. S. Eliot, « The Hollow Men ». Par ailleurs, dans sa thèse sur les versions anglaises de l'œuvre de Perse, H. Levillain souligne son implication personnelle dans la traduction (ce que nous évoquons plus loin) : « Or, une vingtaine d'années après qu'il eut exposé dans son pseudonyme une double nationalité, démentie par son état civil, ce même poète prit le parti de retraduire systématiquement dans la même langue étrangère, la langue anglaise, toute son œuvre poétique depuis *Éloges* jusqu'à *Oiseaux* ; mais cette fois-ci il occulta si bien l'importance de cette activité qu'aucun biographe ne l'a jamais mentionnée et que l'édition des *Œuvres Complètes* dans la bibliothèque de la Pléiade (1972) n'en donne que deux témoignages. » (H. Levillain, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse, d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 12). Ces deux témoignages sont en fait des observations sur les traductions de T. S. Eliot et de Denis Devlin.

¹⁶ Du point de vue du linguiste, le *mot* pris comme unité de signification pose problème tout comme les notions de *concret* ou d'*abstrait*. Une langue, un mot ne sont ni abstrait ni concret. Ce n'est que par, et dans, l'énonciation que les mots de la langue acquièrent, au sein de l'énoncé, une valeur référentielle qui n'est construite et reçue que dans une situation d'énonciation particulière. À chaque énonciation la valeur est par conséquent rejouée, d'où l'instabilité du sens. Le texte poétique n'échappe pas à cela.

à la question de savoir quelle est la fonction de la poésie : « pour mieux vivre »¹⁷. Tout cela n'est pas sans importance pour le traducteur que ces manières de voir invitent, implicitement, à « garder son emprise au sol »¹⁸.

Le poète lui-même n'est donc pas traducteur, au sens étroit du mot, mais il n'est sans doute pas exagéré de dire que son œuvre a partie liée avec sa traduction : dès le milieu des années 1920, la parution, souvent dans des revues littéraires, de traductions en de nombreuses langues va suivre de près celle de ses poèmes, eux aussi généralement publiés par des revues¹⁹ avant de l'être dans leur version définitive sous la forme de recueils. On peut même avancer l'idée que la traduction, les traductions en plusieurs langues, de la poésie déjà publiée à la date de 1925, et tout particulièrement celles du poème *Anabase*, ont maintenu, à l'extérieur, une forme de continuité et de visibilité de l'œuvre pendant les quelque vingt années pendant lesquelles toute réédition en France avait été interdite par Saint-John Perse qui avait ainsi officialisé la séparation de son activité de diplomate de celle de poète. Cette présence continuée du poète sur la scène littéraire internationale de fait rendait son retour possible lorsque les circonstances, dussent-elles être douloureuses, le permettraient. Et cela d'autant plus que Saint-John Perse collaborait au processus de traduction, répondant aux questions de ses traducteurs, faisant des suggestions et apportant des corrections aux versions qui lui étaient remises. Le regard critique qu'il portait sur les traductions n'était pas seulement une manière de contrôler la justesse du rendu de sa poésie car le processus n'était pas à sens unique. En effet, le dialogue instauré avec le traducteur a été à l'origine de révisions des poèmes et Perse lui-même, à l'occasion d'une nouvelle édition d'*Anabase* en 1959, évoque dans une lettre à T. S. Eliot, le premier traducteur en anglais du poème, le bonheur que l'échange lui avait procuré :

Je reçois à l'instant la nouvelle édition d'*Anabase*. [...] J'aime retrouver avec vous, après tant d'années, ce compagnonnage littéraire qui m'a été cher. Ici [aux États Unis] l'autorité de votre nom continuera de favoriser la course de ce livre. Ce qu'il évoque entre nous de fraternel m'émeut encore. Je vous le dis très simplement. (1040)²⁰

Comment mieux dire que la traduction est le destin d'une œuvre ?

Une collaboration amicale a également présidé à la traduction d'*Exil* par Denis Devlin, le traducteur recommandé à Perse par le poète et essayiste Allen Tate, à cette importante différence près que la collaboration s'est d'emblée faite au fur et à mesure de la traduction lors de rencontres et d'échanges épistolaires entre les deux hommes. L'extrait de l'article de Devlin choisi par Saint-John Perse pour figurer dans le volume de la Pléiade laisse à penser que, dans ce cas, c'est le traducteur, admiratif, qui est redevable à l'auteur de ses lumières : Saint-John Perse présente ainsi cet extrait :

« Il [Devlin] fut amicalement aidé dans sa tâche par l'auteur »

¹⁷ Que l'on compare : « L'essentiel, c'est comment on a mené son œuvre. J'ai répondu un jour à la question : "Pourquoi écrivez-vous ?" par ces mots : "Pour mieux vivre, et plus loin !" Oui, la poésie est objet de vie. » (OC, p. 575-576), et : « Et voilà qui me reconduit à la poésie cette fois encore, j'entends à celle que pour ma part je cherche à écrire. Pour mener à bien ce projet, qui est en somme de mieux vivre, pour vivre donc, il faut savoir respirer — et il n'est pas inutile d'avoir ménagé, dans l'affairement des années, qui est plus pernicieux que celui des jours, ces moments de respiration plus large, la traduction. » (Y. Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, op. cit., p. 65).

¹⁸ La métaphore est empruntée à Saint-John Perse (OC, p. 76).

¹⁹ Principalement *La Nouvelle revue française* (fondée en 1908), *Commerce* (fondée en 1924), *Les Cahiers du Sud* ([re]-fondée en 1925).

²⁰ T. S. Eliot avait envoyé sa traduction d'*Anabase* en 1927. Ce n'est que deux ans après, en 1929, que Saint-John Perse lui renverra cette traduction dûment annotée. Voir J. Gardes-Tamine, C. Camelin, C. Mayaux et R. Ventresque, op. cit., p. 69 et 71.

et cite le passage qui confirme cette idée :

« Le mot saisi diminuait et prenait place dans une tapisserie universelle, qui était immense, grave, et soulevée d'un souffle venu de la nuit des âges immémoriaux. J'étais plein de reconnaissance, comme lorsqu'on se souvient d'un impossible rêve d'adolescence et qu'on le voit accompli. » (1112-1113).

Perse se garde de mentionner qu'il a apporté des retouches à son poème sous l'influence de la traduction, au fil des difficultés que Devlin rencontrait, comme en témoignent les manuscrits conservés à la Fondation Saint-John Perse à Aix-en-Provence²¹. Outre cette collaboration plus ou moins étroite entre l'auteur et son traducteur, l'intérêt de Perse pour la traduction se manifeste aussi dans le soin apporté à l'édition et à la publication des poèmes qui apparaissent souvent en édition bilingue mais aussi, dans le choix d'accompagner le texte français, ou les deux textes en regard, de l'appareil critique que peuvent constituer préfaces et notes. L'édition française d'*Anabase* de 1948 chez Gallimard reproduisait les préfaces de Valéry Larbaud, Hugo von Hofmannsthal, T. S. Eliot et Giuseppe Ungaretti aux traductions russe, allemande, anglaise et italienne tout comme l'édition américaine de 1949 qui comprend aussi une étude de Lucien Fabre publiée une première fois en 1924 chez Harcourt, Brace and Co²². L'édition bilingue de l'intégralité de la traduction des quatre chants du poème *Exil*, publiée dans un format de luxe à New York (Bollingen Series, Pantheon Books) en 1949 incluait des notes de Archibald MacLeish, Roger Caillois et Alain Bosquet.

Le rapport de Saint-John Perse à la traduction met donc en lumière plusieurs aspects de la relation de la critique et de la traduction : i) l'importance des conditions de traduction, autrement dit de la situation énonciative de traduction (co-énonciation inscrite dans le temps de l'œuvre et traduction intégrée à sa temporalité ou co-énonciation et traduction différées) ; ii) l'importance du dialogue critique et de la collaboration dans la genèse de la traduction, et cela, dans une perspective théorique, n'est pas sans conséquence sur la question du statut du traducteur ; iii) le mélange des trames énonciatives qui entraîne, pour l'original et la traduction, ajustement, lissage, conflit, bref, un processus d'écriture continuée sur deux versants et, dans certains cas, l'accompagnement d'un appareil critique léger, néanmoins significatif par les noms qui le signent.

« *Pluies / Rains* », *Oiseaux / Birds*

Le poème « *Pluies* » est le second des quatre chants qui forment le recueil *Exil*. Il est en fait le troisième dans l'ordre chronologique de composition (1942-1943), après « *Exil* » (1941), « *Poème à l'Étrangère* » (1942) et avant « *Neiges* » (1944). Ces quatre poèmes offrent une « méditation sombre et lucide sur la condition humaine aux prises avec les soubresauts ou les cataclysmes de l'histoire²³ » et, d'un poème à l'autre, des allusions aux circonstances contemporaines douloureuses qui ont, chacun le sait, contraint le diplomate à l'exil, se font écho tandis que des allusions plus intimes, à la mère restée en France, à l'amie exilée elle aussi, renforcent l'unité du recueil. Par ailleurs, l'exil assumé et les nouveaux liens d'amitié contractés en arrivant aux États-Unis, et ce retour du poète à l'écriture font de ces quatre poèmes ensemble, encore tournés vers le passé mais prenant acte du présent et de ses promesses, l'emblème du renouveau de la création poétique :

« Voici que j'ai dessein encore d'un grand poème délétible... » (« *Exil* », IV, 129).

²¹ Voir Françoise Canon-Roger, « Denis Devlin et Saint-John Perse, poètes, traducteurs et diplomates », in *Le Livre en Irlande. L'imprimé en contexte*, Jacqueline Genet, Sylvie Mikowski et Fabienne Garcier (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2006, p. 200.

²² Voir *OC*, p. 1351-1352.

²³ J. Gardes-Tamine, C. Camelin, C. Mayaux et R. Ventresque, *op. cit.*, p. 241. Notre présentation des poèmes est largement inspirée de cet ouvrage. Voir en particulier les pages 241-242 et 256-265 pour *Exil* et « *Pluies* », et 395-421 pour *Oiseaux*.

Ainsi le poème « Pluies », dédié à ses nouveaux amis Katherine et Francis Biddle, est le premier d'une série de poèmes inspirés par des éléments cosmiques. Il est composé de neuf chants selon une répartition qui suit le déroulement de l'orage avec l'installation des pluies (six chants composés de cinq laisses aux versets plus ou moins longs), un moment de paroxysme (le septième chant fait de six laisses, chacune constituée d'un seul verset), l'affaiblissement des pluies (le huitième chant retrouve la structure des six premiers chants) et la fin des pluies (le neuvième chant, bref, composé de deux laisses dont la dernière, clairement séparée de la première par un signe typographique, ne compte qu'un seul verset). Placé sous le signe du rire (« le rire libérateur que depuis ses lectures de jeunesse Saint-John Perse a entendu chez Nietzsche »²⁴, le registre du poème va de l'injonction (« Chante, poème à la criée des eaux l'imminence du thème, / [...] », *Vents*, I, 141) à l'interrogation (« Sur quelle couche nouvelle, à quelle tête rétive ravirons-nous encore l'étincelle qui vaille ? », II, 142) en passant par l'offrande (« ...voici, voici / La terre à fin d'usage, l'heure nouvelle dans ses langes, et mon cœur visité d'une étrange voyelle. » I, 141), l'espoir (« Passez, et nous laissez à nos plus vieux usages. Que ma parole encore aille devant moi ! et nous chanterons encore un chant des hommes pour qui passe, un chant du large pour qui veille : / [...] », VI, 149), la supplication et la prière (« ... lavez, lavez, ô Pluies ! les plus beaux dons de l'homme... au cœur des hommes les mieux doués pour les grandes œuvres de raison. » VII, 151). Ce sont là les modulations d'une voix à la recherche de son écoute et d'un langage nouveau, purifié, « délébile » (« “Le beau chant, le beau chant que voilà sur la dissipation des eaux ! ...” et mon poème, ô Pluies ! qui ne fut pas écrit ! » VIII, 153). C'est l'avènement d'un poète, pour ainsi dire « lavé », se tenant « au seuil aride du poème » (IX, 154) que « Pluies » chante.

Vingt années séparent « Pluies » d'*Oiseaux*, écrit entre janvier et mars 1962, sur commande, pour accompagner une série d'œuvres récentes du peintre Georges Braque intitulée *L'Ordre des Oiseaux*²⁵. Le texte fut aussi publié dans la *N.R.F.* en décembre de la même année. La note du volume de la Pléiade, très succincte (c'est l'un des derniers poèmes écrits avant la mise en ordre de l'œuvre pour cette édition) souligne simplement que « le thème de l'Oiseau semble avoir hanté toute sa vie Saint-John Perse » (1134) mais cette sobriété et cette retenue (« semble ») n'en sont que plus significatives et invitent à y discerner davantage qu'un thème l'une des figures majeures de l'œuvre. Ce poème est avant tout une « émouvante et longue méditation » (V, 414) sur la création. Divisé en treize chants, sa composition joue sur la variation²⁶, d'un chant à l'autre mais aussi à l'intérieur d'un même chant et déploie une pensée de la dualité, de l'ambivalence, de la polarité qui, loin d'être une simplification tendant à la symétrie des choses (le poème compte un nombre impair de chants) exprime une profonde aspiration à l'unité fondée sur l'appariement des contraires et l'équilibre de l'être :

« À mi-hauteur entre ciel et mer, entre un amont et un aval d'éternité, se frayant route d'éternité, ils sont nos médiateurs, et tendent de tout l'être à l'étendue de l'être... » (X, 421)

« Ils sont l'espace traversé d'une seule pensée. » (XIII, 426).

À la différence de « Pluies », écrit dans la fièvre du renouveau, le rythme, toujours ample et allongé, est cependant apaisé, maîtrisé, puissant.

²⁴ J. Gardes-Tamine, C. Camelin, C. Mayaux et R. Ventresque, *op. cit.*, p. 257.

²⁵ Francis et Janine Crémieux avaient obtenu l'autorisation du peintre pour reproduire cette série de lithographies dans leur maison d'édition, Au vent d'Arles, à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire.

²⁶ On pense ici intuitivement à la variation musicale et plus particulièrement aux *Variations Godberg* de J.-S. Bach, écrite pour clavecin et deux claviers. Poussant un peu plus loin cette intuition, on pourrait qualifier l'écriture de Perse de polyphonique, équilibrant harmonie et contrepoint, à la recherche d'une plénitude qu'elle atteint sans conteste dans le poème *Oiseaux*.

Plus que les mots eux-mêmes, c'est donc un ton et le rythme d'une parole incantatoire et ferme que le traducteur devra rendre. Denis Devlin a été le premier traducteur en anglais d'*Exil*, et c'est le poème « Pluies » qu'il a d'abord traduit (1944), avec l'aide du poète. Derek Mahon a, lui, bénéficié de traductions antérieures puisque sa traduction d'*Oiseaux* est relativement récente (2002). Tous deux sont des poètes de grande réputation, dans une certaine mesure marginalisés en Irlande, pour une part en raison de leur prédilection pour la poésie française (réputée difficile et abstraite) et leur cosmopolitisme. La traduction est intimement mêlée à l'écriture de leur propre poésie. Devlin a pu apparaître en l'occurrence comme un précurseur et Mahon, qui appartient à la génération suivante, en a, discrètement, suivi l'exemple. Nombre de poètes traduits par Devlin l'ont été aussi par Mahon. Devlin partage avec Saint-John Perse une expérience de diplomate (c'est à Washington qu'il a rencontré Saint-John Perse) et Mahon, s'il n'a pas subi l'exil, a au moins fait l'expérience de l'éloignement et de séjours prolongés dans d'autres pays que le sien (notamment aux États-Unis, en France, en Angleterre). Leur vie est également traversée à un moment donné par la douloureuse expérience de la guerre et, contrairement à ce qu'on a pu leur reprocher, l'Histoire n'est pas absente de leur œuvre poétique. Enfin, ils ont approché la langue de Perse avec égard et admiration : « langue semblable à une œuvre d'art en création, et cependant à chaque pas inachevée et lumineuse, qui semble échapper au temps et cependant se crée à mesure dans le temps²⁷. » ; Mahon, dans sa courte note liminaire parle d'un « extraordinary author »²⁸. On ne se posera donc pas la question de savoir pourquoi ils ont traduit Perse mais, dans la perspective de la relation de la critique et de la traduction, on peut se demander dans quelle mesure et à quels égards ces deux traductions en anglais éclairent « Pluies » ou *Oiseaux* et, prises ensemble dans leurs différences (projet de traduction, circonstances, situation de traduction), de quelles manières elles nous disent quelque chose du patient travail d'écriture de Perse, de son univers, de son intensité et de sa dimension spirituelle, ou si, au contraire, elles en gauchissent la réception, éloignant, égarant peut-être, le lecteur de la traduction.

« Double allégeance »

Examinons quelques extraits :

1

Et l'Idée nue comme un **rétiaire** peigne aux **jardins du peuple** sa **crinière de fille**. ("Pluies", I, 141)

And Idea, naked like a net-fighter, combs her girl's mane in the people's gardens. (DD)

2

Et celle qui danse comme un **psylle** à l'entrée de mes phrases,
L'idée, **plus** nue **qu'un glaive** au jeu des factions,
M'enseignera le rite et la mesure contre **l'impatience du poème**. (II, 142)

*And she dancing like a snake-charmer at the entry of my phrases,
Idea, naked as a sword-blade at the faction fight,
Will teach me ceremony and measure against the poem's impatience.* (DD)

3

Ascétisme du vol ! ... L'oiseau, de tous nos **commensaux** le plus avide d'être, est celui-là qui, **pour nourrir sa passion**, porte secrète en lui la plus haute fièvre du **sang**. Sa grâce est dans la **combustion**. Rien là de symbolique : simple fait biologique. Et si légère pour nous est **la matière oiseau**, qu'elle semble, à contre-feu du jour, **portée** jusqu'à l'incandescence. Un **homme** en mer,

²⁷ D. Devlin, « Saint-John perse à Washington », *Cahiers de la Pléiade*, été-automne 1950, cité dans *OC*, p. 1113.

²⁸ D. Mahon, *op. cit.*, p. 9.

flairant midi, lève la tête à **cet esclandre** : une mouette blanche **ouverte sur le ciel**, comme une main de femme contre la flamme d'une lampe, élève dans le **jour la rose transparence d'une blancheur d'hostie...** (*Oiseaux*, I, 409)

The asceticism of flight ! Birds, of all our table companions the hungriest for life, nourish their rage with a secret fever in the veins ; theirs is the grace of body heat. Nothing symbolic here, merely biological fact ; and so frail to us is their substance that, fiery against light, they seem transported to incandescence. At sea, sensing noon in the air, you lift your head and see a miraculous white gull, wide to the sky like a woman's hand shone through by lamplight, raise to the sun as to a rose window, its eucharistic transparency. (DM)

Ces trois premiers exemples permettent d'abord de constater la différence de rythme du discours, le passage d'une métrique partiellement affranchie de la contrainte du vers dans « Pluies » à ce que Merleau-Ponty nomme « la grande prose²⁹ », avec son rythme mesuré et sa « syntaxe neuve » dans *Oiseaux*. Et l'on voit que Devlin comme Mahon suivent d'assez près le mouvement du vers ou de la phrase. Dans le premier extrait, Devlin sépare le comparant (« *the net-fighter* ») du comparé (« *Idea* ») par une virgule, sans doute en raison de l'accent sur la seconde syllabe diphtonguée de « *Idea* » mais aussi pour mettre en relief la comparaison soulignée par les allitérations (*n*) et le redoublement de la consonne *k*, faisant ainsi passer au second plan le choix du nom composé « *net-fighter* », plus « commun » que « rétiaire » en français. Le rythme de la phrase anglaise, ici, l'emporte sur la précision lexicale car si la composition nominale anglaise permet d'élucider le mot français, il n'est pas certain que la référence à l'Antiquité romaine soit préservée. Le recours à la composition nominale pour élucider un mot « savant » est fréquent chez les deux poètes qui suivent, consciemment ou non, une tendance de la langue. On remarque dans les exemples ci-dessus les mots de « psylle », « commensaux » et « combustion » élucidés par leur traduction « *snake-charmer* », « *table companions* », « *body heat* ». Par voie de conséquence, le contexte s'en trouve simplifié : dans la traduction de l'extrait d'*Oiseaux*, la métaphore filée du désir « d'être » reste dans le même registre de la faim (*hungriest*), de la nourriture (*nourish*) et de la vie (*life*) comme si Mahon prenait acte de la dénégation par Saint-John Perse du symbolisme (« Rien là de symbolique ») que les mots choisis en français pourraient néanmoins porter.

Les deux traducteurs réagissent également de façon identique quand il s'agit de l'ordre des mots dans le groupe verbal et ne séparent généralement pas le verbe de son objet : dans le premier exemple, Devlin rapproche le complément d'objet (« *the girl's mane* ») de son verbe recteur. Mahon fait de même, dans l'extrait d'*Oiseaux* ci-dessus, avec des conséquences plus notables puisque la proposition infinitive de but, « pour nourrir sa passion », disparaît en tant que telle, ce qui entraîne la suppression de la relative qui permettait de maintenir la présence de l'oiseau au tout premier plan (« celui-là qui »), l'effacement du verbe « porte » et l'intégration du complément d'objet qualifié par un superlatif « la plus haute fièvre du sang » sous la forme d'un groupe prépositionnel, « *with a secret fever in the veins* », qui, par une double métonymie, substitue à la finalité (« pour ») le moyen (« *with* »), et au contenu (le « sang ») le contenant (« *veins* »). Une fois de plus – mais le texte lui-même oriente le lecteur vers cela – l'oiseau est ramené à sa réalité biologique et ne fait pas « scandale », tant qu'on ne l'a pas vu. Aussi, comme souvent en anglais, le verbe de perception est réintroduit (« *you see* ») et l'objet perçu est, à ce moment-là, astucieusement qualifié par un adjectif

²⁹ « Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors : l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens. Ce qu'on appelle poésie n'est peut-être que la partie de la littérature où cette autonomie s'affirme avec ostentation. Toute grande prose est aussi une recréation de l'instrument signifiant, désormais manié selon une syntaxe neuve. Le prosaïque se borne à toucher par des signes convenus des significations déjà installées dans la culture. Lagrande prose est l'art de capter un sens qui n'avait jamais été objectivé jusque-là et de le rendre accessible à tous ceux qui parlent la même langue. » (Maurice Merleau-Ponty, « Inédit de Merleau-Ponty », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, Paris, Librairie A. Colin, 1962, p. 407).

(« *miraculous* ») qui, métonymiquement encore, « traduit » le substantif « esclandre ». La syntaxe de Mahon ici, est fluide et lisse tout comme l'est son jeu d'allitérations en « s » et « w » et d'assonances en /ai/, ce qui déplace, en quelque sorte, le centre de gravité de cette laisse de la syntaxe vers le rythme, du feu vers la transparence de la lumière, l'un des thèmes majeurs de la poésie de Mahon, symbolisé ici par les jeux de couleurs et de lumière dans la rosace (« *rose window* »).

La syntaxe de Devlin garde le plus souvent la lenteur du français et, pour cette raison, elle peut paraître étrange, sinon « insolite », comme lorsqu'on entend, à l'oral, un accent étranger : c'est cela et ce n'est pas cela. Dans le second extrait, par exemple, (« *And she dancing...* ») l'identification du sujet est retardée (« *Idea* », au second vers), ce qui pourrait sembler, à la lecture, peu « naturel ». À noter également l'impossibilité syntaxique en anglais (en théorie !) de graduer un adjectif dont le sémantisme exprime une propriété non quantifiable (**more naked than...*), ce qui amène Devlin à annuler le comparatif de supériorité au profit d'une relation d'égalité accentuant l'identification de l'Idée et du glaive, exprimant autrement l'idée de combat.

À l'intersection de la syntaxe et de la sémantique, les groupes nominaux en français sous la forme « N de N » abondent dans Saint-John Perse et donnent lieu à une grande variété de traductions qui souvent éclairent la relation nouée entre les deux éléments. Dans le premier exemple, la traduction de Devlin de « jardins du peuple » et « crinière de fille » par « *people's gardens* » et « *girl's mane* » facilite l'interprétation générique en soudant les deux termes par le marqueur « 's ». En revanche, dans le second extrait, le même choix de structure pour « l'impatience du poème » (« *the poem's impatience* ») semble discutabile. L'ordre repère-repéré et le rapprochement opéré favorisent une interprétation qui fait de l'impatience une propriété inhérente au poème alors que, dans sa condensation, la relation ici nouée exprime plutôt l'urgence et l'imminence du poème que le poète voudrait contenir (il restera « au seuil aride du poème »), dans cette situation exceptionnelle et singulière de retour à l'écriture qui est la sienne au moment où il écrit « Pluies » ; la fluidité de l'idiome et du vers, allongé par rapport à l'original, l'emporte ici sur la signification immédiate. Le quatrième exemple offre d'autres façons de résoudre le problème de la polyvalence de la préposition « de » : l'adjectif pour une valeur qualifiante (« ovules d'or » / « *golden ovules* »), l'apposition pour une valeur d'identification (« la rose obscène du poème » / « *the poem, obscene rose* »). Cette réussite poétique convoque à la fois la répugnance de Saint-John Perse pour la rose cultivée et son effroi devant le poème en gestation :

4

Une éclosion d'**ovules d'or** dans la nuit fauve des vasières
Et mon lit fait, ô fraude ! à la lisière d'un tel songe,
Là où s'avive et croît et se prend à tourner **la rose obscène du poème**. (« Pluies », I, 141)

*Hatching of golden ovules in the tawny night of the slime
And my bed made, O fraud ! on the edge of such a dream,
Where the poem, obscene rose, livens and grows and curls.*

« Jusqu'à pleine appropriation »

On s'achemine dans cet exemple (extrait 4 ci-dessus) vers une « pleine appropriation », condition essentielle pour que la traduction soit elle aussi poème. Dans la traduction, cette appropriation se manifeste par le calque (presque) parfait qui épouse le mouvement de la syntaxe, respecte scrupuleusement la ponctuation (en particulier les points de suspension, marque d'une respiration plutôt que de « non-dit ») et opte pour les vocables les plus proches du français comme dans les cinquième et sixième extraits de « Pluies » :

5

Que votre approche fût pleine de grandeur, nous le savions, hommes des villes, sur nos maigres scories,

Mais nous avions rêvé de plus hautaines **confidences** au premier souffle de l'averse,
Et vous nous restituez, ô Pluies ! à notre instance humaine, avec ce goût d'argile sous nos masques.

En de plus hauts parages chercherons-nous mémoire ? ... ou s'il nous faut chanter l'oubli aux bibles d'or des basses feuillaisons ? ... (V, 146)

*Your approach was full of majesty, we knew that, men of the cities on our thin slag-heaps,
But we had dreamt of more lofty **confidences** at the first breath of the rainstorm,
And you give us back, O Rains ! to our human urgency, with the clay taste under our masks.*

In higher places shall we seek memory ? ... or must we sing oblivion to the gold bibles of the lower foliage ?

[...]

6

... Car telles sont vos **délices**, Seigneur, au seuil **aride** du poème, où mon rire épouvante les paons verts de la gloire. (IX, 154)

*... For such, O Lord, are your **delights**, at the **arid** threshold of the poem, where my laughter scares the green peacocks of fame.*

Le traducteur, séducteur et séduit, nous ramène à notre insu vers le texte de Saint-John Perse qui apparaît comme par transparence sous le texte traduit. Tout autre est le mode d'appropriation de Mahon :

7

À l'aventure poétique, ils eurent part **jadis**, avec l'augure et l'aruspice. Et les voici, vocables assujettis au même enchaînement, pour l'exercice au loin d'une divination nouvelle... Au soir d'antiques civilisations, c'est un oiseau de bois, les bras en croix saisis par l'officiant, qui tient le rôle du scribe dans l'écriture médiumnique, comme aux mains du sourcier ou du géomancien. (*Oiseaux*, VIII, 417)

*Once upon a time they played their own part in the poetic enterprise, in haruspication and augury ; and now they're words again, similarly dedicated to the later exercise of a new divination... At the evening hour of ancient civilizations it was a wooden bird who acted as scribe in spiritualistic writing, its wings spread by the priest **like a stick** in the hands of a witch or a water-diviner.*

8

...**Rien là d'inerte ni de passif**. Dans cette fixité du vol qui n'est que **laconisme**, l'activité demeure combustion. Tout à l'actif du vol, et **virements de compte à cet actif** ! (*Oiseaux*, VII, 416)

*There's **nothing inert or passive here** in this **economical** fixity of flight ; oxidation maintains its momentum, with everything owed to it.*

[...]

C'est une poésie d'action **qui s'est engagée là**. (*id.*)

*It's an active poetry **we're concerned with here**.*

Mahon s'écarte de l'« impersonnalité » du poème instaurée par cette distance de la troisième personne, l'exactitude scientifique et l'apparente objectivité de l'observation pour se rapprocher de son lecteur. Il crée donc un effet de co-énonciation en *racontant* les oiseaux de Braque vus par Perse. Aussi retrouve-t-on le marqueur temporel par excellence de la narration, formule inaugurale du conte fabuleux : « *Once upon a time* », mis en relief en début de laisse dans l'extrait cité ici (exemple 7) alors que « jadis » vient après le « thème » (« l'aventure poétique »). En conformité avec cette logique narrative, on remarque également, d'une part, l'introduction de syntagmes verbaux là où le français fait la part belle aux

propositions averbales ou syntagmes nominaux (extrait 8 ci-dessus) et, d'autre part, une plus forte présence des pronoms personnels (« *we* », « *they* ») ainsi qu'une prise de position plus affirmée : « ... qui s'est engagée là » traduit par « ... *we're concerned with* » (extrait 8). Cette intégration de l'original à son propre « territoire » est cependant couplée avec la recherche du vocable le plus juste, le plus fidèle au sens étymologique caché, au détriment parfois de l'ambiguïté inhérente au lexique de Perse qui retient tout à la fois les sens anciens des mots et leur sens acquis. Ainsi « désenfouissant » le sens de « émouvant », ou bien de « laconisme » et d'« ondoïement » (extrait 11 ci-dessous), Mahon choisit « *exciting* » qui n'a pas la même profondeur que « émouvant », « *abrupt* » qui introduit une idée de rudesse dans la concision, « *ablution* » qui ne retient que l'idée de baptême quand « ondoïement » ajoute au geste sacré l'idée du mouvement de la création.

9

Nous voilà loin de la décoration. **C'est** la connaissance poursuivie comme **une recherche d'âme** et la nature enfin rejointe par l'esprit, après qu'elle lui a tout cédé. **Une émouvante et longue méditation** a retrouvé là l'immensité d'espace et d'heure où s'allonge l'oiseau nu, dans sa forme elliptique comme celle des **cellules rouges de son sang**. (V, 414)

Nothing merely decorative here, but knowledge pursued as a soul research, nature at one with spirit at last after ceding everything to the spirit ; a long, exciting reflection rediscovers the vast expanse of time and space where a naked bird spreads out in the organic shape of its own corpuscles.

10

De tous les animaux qui n'ont cessé d'habiter l'homme comme une arche vivante, l'oiseau, à **très longs** cris, par son incitation au vol, fut seul à doter l'homme d'une audace nouvelle. (IX, 419)

Among those life-forms present even now in human kind as in a living ark, only birds, their forlorn cries encouraging us to fly, bequeathed us a new audacity.

11

Laconisme de l'aile ! ô mutisme des forts... Muets sont-ils, et de haut vol, dans la grande nuit de l'homme. Mais à l'aube, étrangers, ils descendent vers nous : vêtus de ces couleurs de l'aube – entre bitume et givre – qui sont les couleurs mêmes **du fond de l'homme...** Et de cette aube de fraîcheur, comme d'un ondoïement très pur, ils gardent parmi nous quelque chose du songe de la création. (XIII, 426-427)

Abrupt of wings, taciturn in their poise, they are silent in full flight, in the great human night ; but they return to us at dawn like strangers descending, clothed in the dawn colours of coal and frost where life began ; and from that new dawn, as from a fresh ablution, they save for us something of the creative dream.

Cette sélection des sèmes les plus proches de l'étymologie des mots, qui sans doute résulte d'une lecture « savante », aboutit à un effet de concision renforcé par ce qui n'est que la suppression apparente d'un mot du texte français : « *corpuscles* » inclut la couleur (c'est nécessairement rouge ou blanc), « *forlorn* » – une modulation pour éviter le banal *very long* qui aurait compté trois syllabes – a l'air, visuellement, de contenir « long » et sa seconde syllabe, accentuée, longue, sombre, évoque immédiatement les cris des oiseaux ajoutant cependant une note romantique de désespoir absente du texte de Saint-John Perse. Mahon, au contact de cette poésie, s'absorbe une nouvelle fois dans le « songe de la création », une constante de sa propre poésie et retrouve ce désir fondamentalement inquiet de la vocation artistique, « Yeats's "lonely impulse of delight" », comme il le dit lui-même dans la note liminaire à sa traduction.

La traduction de Devlin manifeste une « double allégeance » à la langue de l'original et à la langue d'accueil. Elle « longe » le texte de Perse et ne s'en écarte que lorsque le « fonds commun » de l'anglais préfère le mot courant au vocable savant ou l'ordre syntaxique canonique à la plus grande latitude de l'ordre des syntagmes en français. Il en résulte une

métrique hybride, entre le compte syllabique et le compte accentuel, des élucidations lexicales, un rythme moins porté par l'inattendu d'un ordre linéaire.

La traduction de Mahon évite, aussi souvent qu'elle le peut, la trace d'une confrontation des langues et se meut dans un espace qui est celui de la parole de Mahon. Il en résulte un discours dont le registre n'est plus à la même hauteur, un rythme qui retrouve la fluidité de l'anglais parlé : Mahon raconte l'histoire des oiseaux se laissant aller à la familiarité et à la logique narrative du conte tout en s'efforçant d'en conserver le merveilleux. Il ne semble déployer, consciemment, – ou dévoiler – la dimension spirituelle de la méditation sur la création artistique que dans le dernier chant. Plus que celle de Devlin, la traduction de Mahon s'en tient au « fonds commun » de l'anglais, lexical et syntaxique et manifeste une allégeance au sens du poème d'un côté, à la tradition poétique irlandaise de l'autre. Mais par l'écart assumé, elle acquiert sa propre envergure.

Au moment de conclure, il ne semble guère possible de trancher la question de la relation de la traduction et de la critique. À tout le moins peut-on se méfier de cette instrumentalisation de la traduction poétique et souligner la complexité de cette relation qui met en œuvre intuition et raison, et qui mêle critique des traductions et accès critique à l'original par la traduction. En effet nous, lecteurs ordinaires, ne demandons pas à l'œuvre de rendre compte de l'émotion qu'elle nous procure. C'est encore plus vrai d'une traduction, d'abord écrite pour un lecteur qui n'est pas en capacité de lire la langue de l'original. En revanche, l'énonciateur-traducteur peut, dans l'entre-deux des textes et dans l'entre-deux qui sépare le processus de reconnaissance de la production, affiner, par l'acte de compréhension, sa perception critique de l'œuvre qu'il s'est engagé à traduire. Que cela laisse des traces dans l'énoncé traduit paraît couler de source. Encore faut-il les discerner et, pour cela, être en mesure de comparer l'original et sa traduction. Dans le cas de l'œuvre de Perse, réputée hermétique et dont la réception critique a été conditionnée, sinon entravée, par les interprétations que lui-même a fixées dans ses écrits divers, ses entretiens et le volume de la *Pléiade*³⁰, le traducteur doit aussi se défaire de cette emprise, se tenir à distance de l'ombre de Perse tout en apprenant à reconnaître dans cet idiome-là la somme d'expériences vécues, l'intimité avec la langue française, ce « son de voix qui lui est propre, cette parole initiale et ce ton vrai, qui nous révèlent à la source même, et comme dans son principe, le fait poétique le plus irréductible à l'analyse³¹. »

³⁰ À propos de Perse, la critique récente s'est attachée à « lever le masque » du poète afin de faire « ressortir l'historicité de sa démarche » (J. Gardes-Tamine, C. Camelin, C. Mayaux et R. Ventresque, *op. cit.*, p. 31) et l'indissociabilité du diplomate et du poète. On a aussi souligné le paradoxe d'un poète qui, de son vivant, érige sa statue, mais ouvre grand la porte à la critique en léguant ses manuscrits à la Fondation Saint-John Perse. Or, la contradiction n'est peut être qu'apparente. Le volume de la *Pléiade*, réalisé par ses soins, est à la fois conscience poétique et, dans le même temps, l'accomplissement de son destin de diplomate, expert en « diplomatique », au sens étymologique (sans doute cher à Perse lui-même) de science des « actes écrits », liée à l'histoire des institutions et à l'archivistique. Le poète et le diplomate « indivis »...

³¹ Saint-John Perse, « Léon-Paul Fargue (Préface pour une édition nouvelle de son œuvre poétique.) », *OC*, p. 507.