

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 13

L'AFFECT

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2006

Affect et traduction :

***Kubla Khan* avec Meschonnic**

Faut-il retraduire S. T. Coleridge ?

Oui, car c'est édifier son prochain en le détournant d'une basse concupiscence textuelle — si l'on en croit Borges qui, dans un article consacré aux traductions européennes des *Mille et Une Nuits*, procède à cette estimation : « To offer mankind a new *Decameron* is a commercial enterprise like so many others; to offer an « *Ancient Mariner* », now, is a thing that warrants entry into a higher celestial sphere. »¹ Le premier devoir du traducteur serait d'élire pour mieux faire lire, de discerner une valeur littéraire avant de procéder à des choix de langue. En francisant Coleridge, je fais œuvre d'acculturation, voire de purgation spirituelle. La traduction ne sanctionne plus la simple intelligibilité du texte : elle l'autorise à renouveler l'expérience littéraire comme « haut fait » où la parole étrangère, cessant d'être indicible, fait éprouver l'ineffable. Pour paraphraser Mallarmé, la traduction est ma Béatrice.

Faut-il retraduire S. T. Coleridge ?

Oui, car c'est confirmer par ce choix que l'acte de traduire participe avant tout d'une « physique » de la langue — si l'on en croit Henri Meschonnic, qui place l'opération de traduire sous l'égide d'un

¹ J. L. Borges, « The Translators of the Thousand and One Nights », trad. angl. Esther Allen, in Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, éd. Lawrence Venuti, p. 37.

Humboldt dont les théories linguistiques influencèrent fortement Coleridge² (tous deux finirent par se rencontrer à Rome en 1805). Dans cette pensée qui marqua fortement l'élaboration d'un discours poétique romantique, tout discours est le site d'une *energeia*, d'une activité ininterrompue par où la langue trouve à se forger et se renouveler comme « courant » de forces. S'il incombe à la traduction, comme au romantisme, de ressaisir par tous les moyens ce procès fort de la signification, c'est qu'elle est à même d'étendre la vision humboldtienne de la langue à une conception du texte comme discours : tout texte serait ce foyer d'activité incessante, cette « suite infinie de réénonciations possibles » où la traduction trouve naturellement à s'inscrire³.

Je tiens à préciser qu'au moment de retraduire « Kubla Khan » pour satisfaire à la demande d'un collègue de littérature comparée (qui voulait le mettre à son programme de poésie, persuadé à tort que ce texte n'avait jamais été traduit en français), je ne me souciais guère de rédimmer les lectures d'autrui, ni même de prolonger la survie organique du discours poétique en versant ma quote-part à ses ré-énonciations. Si je me permets de revenir ici sur un travail personnel, c'est parce que j'ai eu accès entre temps à la première et seule traduction officielle du poème : celle d'Henri Parisot, publiée en 1948⁴ et qu'une lecture comparée de son résultat et du mien m'a semblé alors pouvoir fonder une certaine réflexion sur les enjeux affectifs de la traduction, déjà annoncés par Humboldt dans la préface qu'il donne à sa traduction d'*Agamemnon*⁵ : la traduction comme cette étape cruciale dans la connaissance de la langue vivante, reproduisant l'instant originel où la

² Pour une reconsidération critique des contributions de Humboldt à la philosophie du langage romantique et de son influence sur Coleridge, voir le chapitre intitulé « The Performative Coleridge » dans Angela Esterhammer, *The Romantic Performative : Language in Action in British and German Romanticism*, Stanford, Stanford UP, 2000.

³ H. Meschonnic, *Poétique du Traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 53.

⁴ S. T. Coleridge, *Le Dit du Vieux Marin, suivi de Christabel et Kubla Khan*, trad. fr. Henri Parisot, Paris, José Corti, 1988, pp. 82-83.

⁵ Elle a été elle-même retraduite et rééditée dans *Theories of Translation*, éd. Rainer Schulte et John Biguinet, Chicago, Chicago UP, 1989, p. 54-56.

force prenait forme dans le mot. « The word [...] with its own power to affect the spirit is not without the ability to recreate itself », déclare ainsi Humboldt, et le contexte de cet énoncé suggère bien que la recreation du mot ne demeure pas tributaire de son parcours diachronique, historique. Il tient aussi bien au geste créatif du traducteur qui, à son tour, tente « d'affecter » l'esprit de ses lecteurs en s'associant consciemment au parcours du mot « as it springs from a pure energy of the mind » pour pénétrer le réel de la parole.

On prendra donc mon texte comme je le donne, pour ce qu'il vaut : un exemple, et non un modèle du procès de traduction comme miroir de l'écriture en procès, en ses glissements, passages et transferts de forces. Tant qu'à opter entre Borges et Meschonnic, je choisis donc Meschonnic pour esprit tutélaire : la traduction a peut-être des effets purgatifs, mais je puis témoigner que si elle parvient à effectuer un certain nombre de conversions, elle n'a en soi rien d'angélique.

Faut-il retraduire *Kubla Khan* ?

Personnellement, je le déconseillerais : l'entreprise est profondément frustrante. Avant le texte, c'est le traducteur qu'elle affecte au plus mauvais sens du terme car elle commence par lui montrer le spectacle d'une langue, la sienne, devenue soudain le site de tous les manques. C'est là un préliminaire trivial, une sorte de rite de passage commun à toutes les tentatives du genre, mais que le choix de *Kubla Khan* fait singulièrement éprouver. Relire ce texte avec le désir de le traduire, c'est s'exposer à entendre pratiquer ailleurs l'excès, à recevoir une langue dans ce qu'elle ne peut vous donner, à l'écouter sur fond de carence tandis qu'elle manifeste cette fécondité qu'elle porte à la représentation dans son évocation des jardins merveilleux (v. 6, « twice five miles of fertile ground »). C'est alors que l'apprenti traducteur, pris en défaut de parole, songe qu'il ne lui reste plus qu'à opter entre deux apories. C'est alors qu'il est tenté d'assigner une valeur forte aux paradigmes de l'aporie, ceux-là mêmes que le poète, heureusement pour lui, a fait valoir dans son avant-propos : la parcelle, l'esthétique du fragment, l'effet de rupture, le blanc qui éloigne les strophes, l'éliision qui démarque le beau milieu du discours... tout ce qui se donne pour disponible parce qu'il mine l'unité du discours poétique : peut-être y a-t-il là une chance d'affecter par le vide cette

pauvre instance qu'est soudain devenue la langue maternelle. On comprend que l'anglais, à l'image des jardins du Khan, soit naguère apparu à Mallarmé comme un « paradis linguistique perdu » (l'expression est de Genette dans *Mimologiques*)⁶. Eden étranger des mots, présentant cette plénitude signifiante comme « le reflet inversé du manque »⁷... Comment s'arracher à l'angoisse du manque sinon en sommant la langue de tomber dans le choix, seul préliminaire possible à son devenir- ou redevenir-parole.

Parisot, quant à lui, a fait le choix de la métrique qu'il considère visiblement comme un préalable nécessaire au devenir-poème de la traduction. Il privilégie l'alexandrin au prix de quelques diérèses (« Se fit édi-fi-er un fastueux palais », v. 2). Or ce choix concerne tant seulement la première partie de *Kubla Khan*, identifiant la parole poétique à un discours de l'ordre, spatial et verbal, que le second mouvement du poème, portant à la signifiante les paradigmes du désordre que sont la chute, la hantise, le surgissement, et altérant l'ordre rythmique dès l'abandon du iambe. La traduction de Parisot ne conserve dès lors de ce désordre signifiant que ce qui le substantive en l'attachant à une nomenclature de la violence. Ce sont les noms qui répondent ici à l'appel, du « romantique et profond gouffre » (v. 13, où le calque aménage une césure qui coïncide avec la coordination) aux « coups du fléau du batteur » (v. 22, où l'impact de l'ambiguïté sémantique se voit affaibli par la double complémentarité, censée accommoder le rythme ternaire de l'alexandrin). Dans ces deux exemples, la charge lexicale est subordonnée à une intention structurelle, celle qui fait converger l'ordre grammatical et la disposition métrique. Cette traduction donne ainsi l'impression curieuse d'instituer deux régimes contradictoires. D'une part elle s'efforce de conserver une certaine continuité prosodique : ainsi, Parisot rend le vers 7, « And there were gardens bright with sinuous rills » en ajoutant l'assonance à l'allitération : « Et c'étaient, irisés, de sinueux ruisseaux » ; il pratique l'harmonie imitative avec le « fracas des rocs » du v. 23, et tente un murmure plaintif au vers 16 (« Par femme lamentant pour le démon qu'elle aime »). D'autre part, elle

⁶ G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 273.

⁷ Ibid.

nie que ce travail ait valeur de système puisqu'elle le subsume à une structure extérieure autant qu'orthodoxe, la métrique française. On pourrait certes diagnostiquer dans ce choix de l'alexandrin une autre politique du désir : faire entendre un certain plaisir de l'ordre, une autre façon de définir l'effet du poème. La répétition métrique y fait toutefois l'objet d'un choix « par avance » : la traduction la postule avant même de savoir quel matériau sonore ou sémantique la remplira. Or l'alexandrin de Parisot a pour effet secondaire de réhistoriciser à tort la parole du poète : non pas au sens où l'entend Meschonnic (l'inscription d'un sujet et d'un contexte dans le discours) mais en ce qu'il donne à entendre une diction d'un autre temps : le débit solennel d'un Lamartine ou d'un Hugo quelque peu suranné (« Et de ce gouffre, avec un bouillonnant tumulte... Par instants jaillissait, puissante, une fontaine... », v. 17 et 9).

Ce qui traverse et secoue le discours coleridgien devrait traverser et secouer le discours de traduction, subordonner la forme à la force, la structure au système, affecter le matériau sonore et sémantique jusqu'à faire entendre cette inscription du sujet romantique dans le discours du poème. Par quels moyens ? C'est ici que je devrais passer de la critique à l'auto-critique, car je ne suis guère certaine d'avoir fait mieux que mon prédécesseur. Comme lui, j'ai d'abord opté pour une structure où la métrique ferait une apparition intermittente sous la forme d'octosyllabes, décamètres et alexandrins : à la différence de Parisot toutefois, je ne tentais pas d'instituer une structure a priori, mais de la confondre momentanément avec le système poétique.

Si, comme le soutenait le Don Juan de Molière, les commencements sont toujours les plus exquis, celui de Kubla Khan est franchement délicieux pour le traducteur car il commence par exiger de l'ordre dans la parole. Le dit législatif de Kubla, que les critiques associent dans leur ensemble au Logos démiurgique, crée sur le modèle de la Genèse, par séparation et discernement, en instaurant des lignes de démarcations tel ce mur liminaire qui clôt le royaume végétal au v. 10. Le *decree* du deuxième vers descend tout droit du *decernere* latin : « to separate, to distinguish », dit l'*OED*. C'est pourquoi j'opte pour « ordonner » qui ne sépare pas le commandement divin de la volonté d'ordre, là où Parisot sauve une allitération avec « fit édifier un fastueux

palais ». On est encore dans le régime apollinien, celui par où la langue ordonne vers le haut, avec ce « *stately pleasure-dome* » : *dome* fait apparaître le motif du cercle symbole d'éternité, qui reviendra comme un leitmotif, et il emprunte au lexique de l'élévation de quoi tirer l'architecture vers l'empirée. Le « palais de plaisance » de Parisot s'appuie peut-être sur une référence génétique, un clin d'œil au récit de 1626 intitulé *Purchas' Pilgrimage* qui fut, de l'aveu de Coleridge, l'hypotexte du poème : « in Xamdu did Cubilai Can build a *stately palace* [...] and in the midst a sumptuous *house of pleasure* ». Ce faisant, la traduction opérerait un retour en arrière : le choix sémantique aurait valeur d'explication. Mais avec « plaisance », elle prend le risque de circonscrire *pleasure* dans le registre de la mondanité, du loisir, de la simple villégiature là où le mot insinue une sexualité aussitôt atténuée par son rapprochement avec *dome*, tirée pour ainsi dire hors de l'obscène, placée sous le contrôle du très-haut. J'ai tenté de trouver un compromis en mettant « plaisir » au pluriel pour conserver le germe dangereux sous un mot qui, à l'âge classique, désignait aussi bien le divertissement des rois. Et je n'ai pas rendu *stately*, hérité de Purchas qui mentionne « a *stately palace* » et maintenu par Parisot, d'une part pour conserver un rythme ternaire là où le binaire de l'iambe, chez Coleridge, cautionne et inscrit l'ordre dans la parole ; d'autre part parce que je lis dans *stately* non seulement de la magnificence, mais un dérivé de la *stase*, marquant ce refus du changement historique qui habite le désir du démiurge. La beauté fragile de ce commencement apparaît aussi bien dans cette mise en scène de la parole où la voix poétique se donne l'illusion, par le son et le sens, d'éluder son propre devenir. Que le suffixe du manque apparaisse à deux reprises dans *sunless* et *measureless* (vers 4 et 5), que la répétition introduise maintenant de la perte, n'empêche pas le texte de préserver en toutes lettres ce double principe d'ordre, cher aux Anciens, que sont le soleil et la mesure.

C'est ce qui tranquillise un temps la traduction, lorsqu'elle ne s'attache qu'à faire converser la langue avec elle-même, et non avec l'étrangère : le plaisir du texte devient alors de tracer dans la langue une ligne de force dénuée de violence, qui affecte l'identité sonore des termes sans toucher à l'articulation logique, et qui privilégie dans

l'énonciation une continuité du dire. Tout au plus fallait-il peut-être choisir entre l'allitération et la respiration du texte. Je pense notamment au vers 5 (« Down to a sunless sea. »), où la contraction du vers, suivie d'une ponctuation forte, laisse présager d'une première rupture dans ce dire continu. Le souffle de la diction exprime alors la systole chère à Parisot, qui a fait habilement appel au vocabulaire de la double respiration dans son examen prosodique du *Vieux Marin*, avant de rédimier cette brutalité en tirant *sea*, la dernière voyelle du vers, en un *so* plus ouvert. Si j'ai opté pour la formulation « mer sans jour », peu satisfaisante au regard de l'allitération, c'était pour éviter d'étirer un vers bref comme une chute. Si j'ai rendu *down* par « sombre » en sollicitant l'ambiguïté sémantique (que Parisot semble éluder inconsciemment en déplaçant ce signifiant dans le vers précédent, « Par de sombres abîmes à l'homme insondables »), c'était bien pour faire prendre à la traduction le parti de l'étrangeté. Si celle-ci s'attache à rester neutre, si elle se contente de pratiquer, sur le modèle de l'analyse, une « écoute bienveillante » du discours d'autrui, si elle ne vise qu'à une explication de texte, elle ne fera pas œuvre d'énonciation⁸. Elle rendra un texte par un texte, une structure par une structure, au mieux, une élocution par une autre. C'est lorsqu'elle prend le risque d'être à son tour mal comprise, de susciter l'irritation ou le désarroi en faisant parler sa propre langue comme par un étranger, que la traduction satisfait véritablement au transfert de parole. Elle projette dans l'espace intime de la langue et de l'identité linguistique les symptômes de l'étranger : dédoublement, équivoque, double-entendre.

Traduire le début de *Kubla Khan*, c'est par nécessité travailler dans l'équivoque, puisque c'est rendre compte du scandale qui, insidieusement, vient colorer les signifiants de l'ordre et les infléchir vers la violence. Et je tiens à rendre grâce ici au cours d'Agrégation de Paul Volsik qui, en 1993, avait procédé à une lecture détaillée de ces signifiants confus. Ainsi, les jardins d'agrément, « bright with sinuous

⁸ C'est déjà ce que laisse entendre Humboldt: « A translation cannot and should not be a commentary [...] the translator commits an injustice if he arbitrarily introduces a clarity that misrepresents the character of the text. » (op. cit., p. 55)

rills » (v. 8), où *sinuous* comporte *sin*, comme le fera par la suite l'innocente vierge abyssinienne, « An *Abyssinian* maid it was » dont le nom fait aussi bien entendre *abyss*, le signifiant de la chute venant redoubler l'abîme — *chasm* — de la seconde strophe. Que le scandale s'avance masqué, qu'il vienne affecter la réception des signifiants de la pureté (l'eau et la vierge) est d'autant plus certain que « *sinuous rills* » pourrait aussi bien, à mon sens, se réclamer d'une lecture de l'innocence : dans *sinuous*, j'entends pour la part la trace du maternel, du *sinus* latin qui dit à la fois le pli et le sein et qui me paraît ici anticiper sur le *enfolding* du vers 11. Tant le cours d'eau que les forêts, dans leur identité circulaire, connotent l'étreinte, le giron maternel, le geste qui enveloppe et protège. *Enfolding*, notamment, tempère le discours du père-législateur.

Et c'est ici que s'interroge le traducteur, sommé de tomber à nouveau dans le choix, de sémantiser ces tensions qui habitent la langue et affectent sa réception : jusqu'où faut-il accréditer ce discours de l'équivoque ? Jusqu'où donner la parole aux signifiants trompeurs ? Jusqu'où s'aventurer à troubler le lecteur en sa lecture ? J'ai ainsi rendu « *Enfolding sunny spots of greenery* » par « Berçaient au jour des places d'herbe » parce qu'il paraissait important de faire entendre cette note de douceur dans le lexique de la circularité liminaire. En revanche, je n'ai pu valoriser *sin* dans *sinuous* ; à l'instar de Parisot, j'ai tout au plus inséré une allitération en « s », « éclaircis de sinueux ruisseaux » (v. 7) pour insinuer de loin, de très loin, l'entrée du serpent dans Eden. De même, j'ai noté, sans pouvoir la rendre, la fissure de *ground* qui, placé en fin du vers 5, s'entrouvre littéralement pour générer le « *girdled round* » du vers suivant. Genèse du mot par le mot, à l'image de cette terre fertile ? Indice discret de l'abîme à venir, quand la colline elle-même se scinde à la seconde strophe ? Ironie signifiante du discours poétique, qui fait voir de l'ouverture là même où le discours législatif du Khan se soucie avant tout de clôture et d'enceinte ? Pour lui rendre justice en français, il aurait fallu creuser laborieusement sur le signifiant « terre » pour le contraindre à produire une structure équivalente (« Deux fois dix mille ares de fertile terre/Et les tours, et le mur qui le tout enserre »)... au risque d'assourdir, dans ce choix formel,

la secousse qui altère à cet endroit du poème le discours de l'ordre en dit poétique.

Cette secousse annonce le tournant de la seconde strophe, où le rythme tel que le définit Meschonnic — l'organisation du discours et sa subjectivation dans l'écriture — prend le pas sur le régime des signes. Le lyrisme (le « oh ! » qui suspend l'ordre pour étendre la vision) y donne procuration au chaos dans l'énonciation poétique. Moment où l'allitération, chez Coleridge, n'est plus l'instrument du discernement et de la distribution du sens dans les concepts, mais devient facteur de *nonsense*, symptôme d'une trop grande proximité des mots, de leur indifférenciation dans le bouillonnement de la parole. Comment préserver ce fléchissement de la répétition qui n'emprunte plus au discours législatif mais bien, comme le note Pascal Aquien dans sa belle introduction au poème, à « la souffrance et l'urgence du discours amoureux » ?⁹ On trouvera toujours à reproduire la fameuse allitération du vers 16 (« woman wailing for her demon-lover »). Par quel moyen sauvera-t-on l'assonance autrement subtile qui fait résonner à l'envi *wail*, lamentation stridente, *hail* chute des rocs soulevés par le flot souterrain, et *flail*, ce fléau qui, dans les deux langues, touche aussi bien au désastre ou à la dévastation ? Quel réseau sonore trouvera à marier le cri et la grêle, l'éclat et la plainte, à sémantiser ce qui fait force à trois endroits du texte ? J'ai tenté pour ma part de jouer avec la femme et le fleuve, le gouffre et le fléau, la raffale semi-fléchie, bien consciente toutefois que dix allitérations ne sauraient compenser le diphtongue perdu par où la violence prenait voix.

Autre problème qui touche à l'instance même du discours poétique lorsqu'il emprunte sa diction à la pulsion amoureuse : la grammaire, qui cesse ici d'étayer un discours de la forme pour intensifier les lignes de force du poème. Pourquoi Parisot choisit-il de rendre par un passif, « ouvert », le *slanted* du vers 13 ? Il ne s'agit pas d'un passé mais bien d'un prétérit simple qui restitue au sème du creux la force active, biffant ou barrant le vert paradis. Pourquoi réintroduit-il de la ponctuation sous forme de virgules régulatrices, au vers 15 notamment — « comme si, lourdement, la terre haletait » ? Pourquoi,

⁹ Voir sa belle introduction à l'édition José Corti, p. 17.

dans ce même vers, fait-il le choix d'une allitération qui, à cette endroit du texte, distribue de la cadence là où le vers la dissout en spasmodiant les contractions d'une terre en travail (de jouissance ou genèse, autre indistinction du texte) ? Tant qu'à solliciter la ponctuation, la virgule était-elle des plus indiquées ? (Je lui ai moi-même emprunté les tirets qui désarticulent tant bien que mal le vers 12 — « Oh ! — mais — ce grand, ce légendaire abyme — sa chute », etc. — même si je suis consciente d'avoir à mon tour réhistoricisé la voix de Coleridge en lui prêtant sans vergogne une diction dickinsonienne.) Dans le *ceaseless seething* du vers 15, j'entends pour ma part l'opposé de la régulation : une volonté de briser le rythme comme mesure et d'user de l'allitération comme facteur d'indistinction et non d'intervalle, de confusion et non de discernement.

Curieusement, ce sont les voix prophétisant la guerre, menaçant d'inscrire le cours destructeur du temps dans l'œuvre immortelle, qui semblent restaurer de l'ordre dans ce chaos sonore. Il y a là comme un glissement de la prophétie au cantique, d'abord aux *mingled measures* qui ramène la cadence oubliée de la strophe initiale, puis au chant apollinien de la jeune Abyssinienne, ultime vision où transparait l'idéal d'un *carmen* démiurgique. Le traducteur épuisé y retrouve avec un certain soulagement ses moyens, et ses allitérations premières.

Il se heurte toutefois à certains dilemmes. Le mot *dulcimer*, notamment, me pose problème. Si l'on s'en tient au signifié, si l'on veut une traduction explicative, il n'y a pas à tergiverser : la demoiselle joue d'un tympanon, cet instrument médiéval à cordes frappées. Et l'instrument, comme le chant de la vierge, n'est pas sans connoter une certaine violence : ses sons « longs et forts » conjurent un portrait dionysiaque du poète. Si l'on écoute le signifiant *dulcimer*, c'est en revanche la douceur qu'on entend, l'avatar du *dulcis* latin prolongé dans l'étymologie « dulces melos » (les sons doux), bien éloignés de la « loud music » du vers 45. Étrange contradiction dans les termes, qui reflète l'oxymore de la pécheresse apollinienne évoqué plus haut ou l'équivoque des sinueux ruisseaux. Il est vrai que Paul Volsik entendait dans le « du » de *dulcimer* comme l'assombrissement du « da » ouvert de *damzel*. Et pourtant, conserver « tympanon » dans un souci de désignation culturelle, c'est mobiliser à l'oreille du lecteur français un

certain nombre de locutions admises — « crever le tympan », « rompre les tympans » — qui excluent toute notion de douceur. J'ai opté, à tort ou à raison, pour la cithare grecque afin de conserver un instrument à cordes frappées qui retienne un peu de cette hésitation entre la mesure apollinienne et la décharge dionysiaque où se joue l'énonciation poétique.

S'essayer à retraduire *Kubla Khan*, c'est ressaisir de loin l'énonciation poétique lorsqu'elle ébranle la cadence par le rythme, la signification par l'équivoque, le discours par le désir, le chant par le spasme. L'affect semble ici avoir partie liée avec la traduction en ce qu'il l'institue procès ou activité : l'affect comme cette force de frayage qui traverse la langue se laisse imiter dans une activité où la langue agit au détriment de son propre régime, à force de déplacements, sauts et glissements, comme pour faire recouvrer à la parole sa part de désir. (La traduction, à cet égard, me fait parfois songer au démon du *Banquet* de Platon, qualifiés d'« interprète »¹⁰ par Socrate et dont la fonction est justement de franchir intervalles et démarcations pour entretenir une éternelle conversation entre l'homme et ses dieux, mais aussi bien l'homme et ses désirs.) C'est alors que la traduction peut devenir ce « transport » diagnostiqué par Meschonnic, « transport d'autant plus affectif que le traducteur fidèle [...] s'identifie à l'objet de ses douleurs et de ses délices »¹¹, proche du transport poétique dont Coleridge tente d'esquisser les symptômes dans *Kubla Khan*. En fixant toutefois pour limite au transport de respecter une certaine contrainte herméneutique : la signification ne peut tout à fait disparaître, quand bien même la traduction refuse de devenir explication de texte. Elle constitue envers et malgré tout l'horizon liminaire de ce travail de parole.

C'est cette contrainte qu'a joyeusement transgressé l'ultime « traduction » de *Kubla Khan* que je cite en annexe avec la permission de son auteur. Ceux d'entre nous qui se souviennent de Jacques Mailhos en une vie antérieure, du temps où il rédigeait une thèse sur *Finnegan's Wake* tout en étant ATER à Orléans seront heureux

¹⁰ Cf. Platon, *Le Banquet*, 203a.

¹¹ Meschonnic, *op. cit.*, p. 26.

Affect et traduction : Kubla Khan avec Meschonnic

d'apprendre qu'aujourd'hui, Jacques est traducteur de son métier et poète de son état. L'un de ses exercices favoris consiste à produire ce qu'il baptise des « translations » littéraires, fondées sur ce modèle roussellien qui fascine et rebute Meschonnic et qui consiste à écouter, puis transposer les seuls signifiants d'un texte anglais, dans une sorte de décalque sonore, pour en tirer de nouveaux messages. Il est possible à ce compte de traduire sans changer de langue, ce que faisait Raymond Roussel au sujet des comptines enfantines (du vers « Au clair de la lune, mon ami Pierrot », il tirait ainsi « Eau glaire de là l'anémone à midi négro »¹²). Dans ses translations, Jacques pratique « l'écoute bienveillante » des chaînes signifiantes sans la moindre neutralité d'usage. Il en résulte dans les deux cas une emprise de l'énumération sur la parole poétique qui prive cette figure de style de sa corrélation première avec une figure de l'ordonnance et lui fait dire une certaine violence sérielle : série sans suite et sans ordre, qui font signifier chez Roussel la folie du verbe alors même qu'elles procèdent d'une démarche en soi ordonnée (on prend un vers après l'autre et on ne translate que ce qu'il dit, ni plus ni moins). Si la translation permet, en l'exacerbant, de faire entendre la part d'affect dans le procès de traduction, c'est en ce qu'elle fait porter la perte sur la part syntagmatique du travail de réécriture : la perte, dès lors, n'affecte plus l'auditeur sous l'angle de la carence ou de la faiblesse, mais lui fait pressentir cette décharge phonique qu'elle autorise dans la langue d'arrivée. Chez Jacques, qui est parfaitement sain d'esprit, l'entreprise se veut plus ludique ou provocatrice que maniaque. Elle oblige du reste son auteur à s'éloigner parfois de la pure transposition phonétique pour reconstruire une certaine armature grammaticale, une certaine continuité sémantique dans la juxtaposition des signifiants — sans quoi l'opération verserait tout droit du nonsense dans l'écholalie. Telle quelle, elle trouve ses lettres de noblesse dans la fatrasie qui postule justement une incohérence de langage, et je trouve intéressant qu'elle fasse porter cette incohérence sur l'élément même que Parisot valorise dans son projet herméneutique : le nom. Dans la traduction, le nom est ce qui

¹² Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 20.

fonde et cautionne le régime de signification ; il permet au discours de thématiser l'étrangeté. Dans la translation, le nom est opérateur de *nonsense* ; il préserve l'espace du vers pour la voix sans motiver ses apparitions d'un point de vue lexical ou grammatical (au v. 22, « or, chats, figues reines » se contente ainsi de projeter le syntagme « or chaffy grain » sur un axe purement paradigmatique).

Dans son rapport au poème, la translation constitue le revers ironique et nocturne de l'activité officielle, publique, respectable qui est celle de son auteur : elle renie à sa façon le postulat explicatif de la traduction où la signification joue le rôle d'un garde-fou, protégeant le sujet traducteur de ses propres excès. La translation, quant à elle, ne se fixe aucun garde-fou : elle produit un délire joyeusement assumé. Mais elle m'apparaît aussi bien comme une « traduction de la traduction », soit une démonstration paroxystique de ce que pourrait être une traduction qui ne s'embarrasse pas de signification : la traduction comme performance émotive et métalinguistique, primant sur l'intention conative ou référentielle. Ce qui, dans le texte anglais, apparaissait à l'origine comme facteur de carence y devient source d'outrance ; ce qui primait dans la traduction « publique » est sacrifié sans état d'âme. La vocation herméneutique de l'exercice y cède à la vocation tout court, qui oralise le texte : je défie Jacques lui-même de m'apprendre ce que signifie « ce pot te sauve, grainerie » (translation du « sunny spots of greenery » du vers 11) ou de trouver un référent aux « cinq guignes » qui « sauvent mon tabouret » (pour « Singing of Mount Abora », v. 41). Pour autant, je n'hésite pas à identifier ce que je lis comme un poème qui me fait entendre, certes de loin, un autre poème ou comme un symptôme du « transport » qui affecte ma langue d'une étrangeté salutaire. La traduction s'y apparente à une pratique de l'excès qui respecte à son insu les consignes meschoniciennes : Jacques donne préséance au discours sur la langue et le montre très exactement comme un « record of speech in writing » (je cite Meschonnic citant Hopkins). Il s'agit en fin de compte de reproduire le phrasé continu du poème indépendamment de toute considération métrique, sans que la ponctuation vise jamais à organiser le discours dans la droite ligne du sens : l'énumération, chez Jacques, ne vise pas à l'inventaire mais génère du phrasé comme dans ce « feu, faille, maille

Affect et traduction : Kubla Khan avec Meschonnic

ces méandres » (v. 25, translation de « Five miles meandering ») qui, à mon oreille, rachètent à leur façon l'échec du traducteur à rendre efficacement le « wail, hail, flail » du texte anglais.

Parfois le signifiant choisi opère un changement radical d'intentionnalité sémantique : « her symphony and her song » (v. 43) devient ainsi « Heurt, symphonie exsangue » qui affaiblit considérablement la charge dionysiaque à cet endroit du poème. Parfois la réhistoricisation du discours se fait dans l'anachronie la plus totale, produisant une succession de dictions étrangères, quoique françaises : au hasard du phrasé, voici que Coleridge ventriloque Apollinaire au vers 5 (« Donne tout et laisse les soucis »), Mallarmé au vers 17 (« L'onde forme seize chiasmes... : oyez ces cygnes »), Lacan au vers 44 (« l'œdipe délaye toute ouïe nommée »). Mais à d'autres endroits, c'est bien la voix de Coleridge que j'entends affleurer à la crête du *nonsense*, dans les « caveaux faillis » du vers 36 ou l'apostrophe « Ami de seize tumultes, Kubla ! » du vers 29. Voix aliénée, voix identifiable. Il ne s'agit pas bien sûr d'officialiser la translation comme mode de traduction : elle n'existe que d'exploiter ce que dénie le traducteur officiel, une conception de la langue comme régime de décharge sonore. Elle a néanmoins de quoi intéresser tout traducteur en ce qu'elle lui fait entrevoir cet horizon auquel il voudrait prétendre : ce terme où l'angoisse qui habite la responsabilité de signifier, qui « hante l'échoué d'écrit » comme dit Jacques au v. 49, pourrait s'inverser en pure jubilation devant le « timbré » vigoureux du texte étranger. La prière quotidienne du traducteur, semble nous dire le translateur, ce devrait être la lecture à haute voix.

Camille Fort
Université d'Amiens

Camille Fort

Annexe 1

<p>Samuel Taylor Coleridge, « Kubla Khan » (1798)</p> <p>In Xanadu did Kubla Khan A stately pleasure-dome decree Where Alph the sacred river ran Through caverns measureless to man Down to a sunless sea. So twice five miles of fertile ground With walls and towers were girdled round And there were gardens bright with sinuous rills Where blossomed many an incense- bearing tree; And here were forests ancient as the hills, Enfolding sunny spots of greenery.</p> <p>But oh! that deep romantic chasm which slanted Down the green hill athwart a cedarn cover! A savage place! As holy and enchanted As e'er beneath a waning moon was haunted By woman wailing for her demon- lover! And from this chasm, with ceaseless turmoil seething As if this earth in thick fast pants were breathing, A mighty fountain momentarily was forced : Amid whose swift half-intermittent burst Huge fragments vaulted like rebounding hail, Or chaffy grain beneath the thresher's flail : And 'mid these dancing rocks at once and ever It flung up momentarily the sacred river.</p> <p>Five miles meandering with a mazy motion Through wood and dale the sacred river ran Then reached the caverns measureless to man And sank in tumult to a lifeless ocean :</p>	<p>Henri Parisot, « Kubla Khan » (1948)</p> <p>En Xanadou donc Koubla Khan Se fit édifier un fastueux palais : Là où le fleuve Alphée, aux eaux sacrées, allait Par de sombres abîmes à l'homme insondables Se précipiter dans une mer sans soleil. Plus de vingt mille hectares de fertiles terres Furent ainsi de tours et de hauts murs enclos : Et c'étaient, irisés, de sinueux ruisseaux, Des jardins où croissait l'arbre porteur d'encens; Et c'étaient des forêts de l'âge des collines, De verdure encerclant les tâches du soleil.</p> <p>Voyez! ce romantique et profond gouffre, ouvert Au flanc du vert coteau, sous l'ombrage des cèdres! Lieu sauvage! Le plus riche en enchantements Qui fut jamais sous la lune en son déclin hanté Par femme lamentant pour le démon qu'elle aime! Et de ce gouffre, avec un bouillonnant tumulte, Comme si, lourdement, la terre haletait, Par instants jaillissait, puissante, une fontaine ; Et, dans l'explosion du flot intermittent, D'énormes rocs sautaient, rebondissante grêle Tel le grain sous les coups du fléau du battreur ; Et, parmi l'incessant fracas des rocs dansants, Par instants jaillissait la rivière sacrée.</p> <p>Sur cinq milles traçant de fantasques méandres A travers bois et val se lançait l'eau sacrée Qui, gagnant les abîmes à l'homme insondable, En tumulte sombrait vers un océan mort ;</p>
--	--

Affect et traduction : Kubla Khan avec Meschonnice

<p>And 'mid this tumult Kubla heard from far Ancestral voices prophesying war!</p> <p>The shadow of this dome of pleasure Floated midway on the waves; Where was heard the mingled measure From the fountain and the caves. It was a miracle of rare device, A sunny pleasure-dome with caves of ice!</p> <p>A damsel with a dulcimer In a vision I once saw: It was an Abyssinian maid And on her dulcimer she played, Singing of Mount Abora. Could I revive in me Her symphony and her song, To such a deep delight 'twould win me</p> <p>That with music loud and long I would build that dome in air. That sunny dome! Those caves of ice! And all who heard should see them here, And all should cry: Beware, beware! His flashing eye, his floating hair! Weave a circle round him thrice And close your eyes with holy dread, For he on honey dew has fed, And drunk the milk, the milk of Paradise.</p>	<p>Et Koubla entendit, au loin, dans ce tumulte De ses aïeux les voix prophétisant la guerre!</p> <p>Du palais de plaisance l'ombre Au milieu du courant sur les vagues flottait Là on entendait les rumeurs confondues De la fontaine et des abîmes Oui, c'était un miracle d'un rare dessein, Ce palais au soleil sur l'abîme glacé !</p> <p>La Demoiselle au Tympanon En songe une fois m'apparut : C'était une vierge abyssine Qui de son tympanon jouait En chantant le Mont Abora. Si, en moi, je pouvais revivre Sa symphonie et sa chanson, Je serais ravi en délices si profondes</p> <p>Qu'avec musique grave et longue Certes, je bâtirais dans les airs ce palais : Ce palais au soleil ! ces abîmes de glace ! Alors tous ceux qui entendraient là les verraient, Et tous de s'écrier : « Arrière ! arrière ! arrière ! Ses yeux étincelants, ses longs cheveux flottants ! Trois fois, tissez un cercle autour de celui-ci, Fermez les yeux, frappés d'une terreur sacrée, Car il s'est nourri de miellée Et il a bu le lait, le lait de Paradis.</p>
--	---

Camille Fort

Annexe 2

<p>Camille Fort, « Kubla Khan » (2001)</p> <p>A Xanadu c'est Kubla Khan Qui ordonna un haut lieu des plaisirs Où l'Alphée aux flots sacrés parcourt Des antres de mesure inhumaine Sombre en une mer sans jour.</p> <p>Lors deux fois dix mille are de terre fertile Furent ceinturés de murs et de tours Ici des jardins éclaircis de rus sinueux Où l'encens fleurissait sur l'arbuste Là des forêts du temps des collines Berçaient au jour des places d'herbe.</p> <p>Oh! — mais — ce grand, ce légendaire abyme — sa chute Au long de la colline verte, au travers des grands cèdres! Lieu barbare! Lieu saint et sous le charme, Comme jamais hanté sous le décroît de lune Quand femme gémit vers le démon qu'elle aime! Et de ce gouffre toujours en travail de remous Comme si cette terre haletait vite et dru Une source jaillit d'un coup à l'arraché : Vive rafale parfois semifléchie, où De grands éclats ricochaient comme grêle Ou blé levé par le fléau du batteur : Et les pierres dansaient maintenant à jamais, Et le fleuve sacré sailli d'entre elles,</p> <p>Sur dix milles mu d'amont en méandres, Par monts et par vaux courait le fleuve Jusqu'au seuil des antres de mesure inhumaine Pour sombrer à fracas dans une mer sans jour! Et dans ce fracas Kubla perçut de loin D'ancestrales voix prophétisant la guerre!</p> <p>L'ombre du haut lieu des plaisirs</p>	<p>Jacques Mailhos, « Kubla Khan » (2000)</p> <p>L'examen doux, dit de Kubla Khan : Esthète lié, blessure d'homme d'écrit. Où erre Alph, feu sacré de rives reines ? Trou, caverne : ces mégères laissent tout, manne ! Donne tout et sonne les soucis. Ce toit s'y faille, feu, mailles offertes (tailles grandes), Ou hisse ces halls, sonde, tas ou herses où errent cœurs de laides rondes, L'onde d'irre où erres, gare ! danse, braille tout, hisse sinueuses trilles, Où l'air bleu sang me démène, nie une essence pérenne, trie L'onde d'ire où errent faux restes : saines chiennes, tasses d'huiles, Haine folle, dignes années : ce pot te sauve, grainerie.</p> <p>Bateau ! d'adipeux romantiques chiasme où je suis l'en-tête D'où ne s'ègrène l'île le soir, tassée d'urne couvée ! Les sauvages plaisent ! souhaits, énigmes : une noix sans tête Baille, ô manne ! où est la ligne fourrée de mannes lovées ? L'onde forme seize chiasmes où s'isolaient ces termes : oyez ces cygnes, Ainsi, fils, herse une vaste figure peinte, suaire, bris : signe! Emaille tes fontaines ! mot mentholé : vois sa force, aide! Et mes doux suifs t'affinent, termite de beaux restes. Y eus-je fragments si veules, tête laïque ? Rebats une digne aile, Or, chats, figues reines, bénissent ces fraîcheurs sauf l'aile : Onde, amie des seize dents, cygne, roc : ces toits ne sentent le ver, Et te flinguent au pommeau entôlé du sacré dériveur. Faille, feu, maille ces méandres inouïs, sème azimut, gêne Ce trou où tant d'ailes, feux sacrés, dérivent</p>
--	---

Affect et traduction : Kubla Khan avec Meschonnic

<p>Flottait au beau mitan des vagues ; On entendait les mesures mêlées De la source et des antres. C'était le prodige d'un art sans pareil ! Un lieu haut sous le jour, et des antres de glace!</p> <p>Damoiselle à la cithare Je vis naguère en vision. Une fille d'Abyssinie Qui jouait de sa cithare En chantant le Mont Abora. De ressusciter en moi Sa symphonie et son chant Me vouerait à tel ravissement Que de ces sons longs et forts Je bâtirais ce haut lieu dans les airs. Ce haut lieu de jour ! Ces antres de glace ! Et tous, d'entendre, les verraient là-bas, Et tous de s'écrier : Craignez, craignez Ses yeux brillants, ses cheveux flottants ! Tramez trois fois le cercle autour de lui, Fermez vos yeux saisis d'effroi sacré Car il a vécu de miellure Et il a bu le lait, le lait du Paradis.</p>	<p>reines. Saines, riches de ces cavernes, ces mégères laissent tout : manne! Onde sanguine. Tumultueux l'if laisse aux jeunes L'onde. Ami de seize tumultes, Kuba! heur de formes phares : Once astrale, voix sise professant signe ou art!</p> <p>Ce chat doux offre cet homme sauf : blessure Floue. Tes demi-douées lionnes de rêves Où est roi ce heurt de mine : quelle démasure! Forme deux fontaines, hante ces caves Et toise, et mire : ah, quel œuf rare de vase ! Saine est blessure d'homme : oui, ces caveaux faillis.</p> <p>Les dames seules luisent. Sa dulcinée : Une vie jeune se noie, ça y'est : sceau. Et toise une Abyssinienne. Mais d' Anonnées dulcinées y plaident, Cinq guignes sauvent mon tabouret. Coup d'œil, rêve, faille, oui ces ennemis ! Heurt, symphonie exsangue, Toux sèche : l'œdipe délaye toute ouïe nommée. Date, oui, c'est musique là : autant de langues Aillent aux débiles de dates, d'homme inerte, Date sonnée d'homme! Faux : ces caveaux jaillissent. Hante, ô loup, hordes chues de si terne air. Hante, ô l'échoué d'écrit : à boire, à boire ! Seize flèches, cinq saillies, seize flotilles n'errant ! Oui fit un cirque, elle rendit matrice L'onde close hier rase ou isolée de rais de Forts. Lionne honnie, dieux assez fades : L'onde d'airain que ces miles coiffent : Paradis !</p>
---	---