

Florence LAUTEL-RIBSTEIN  
(Présidente de la Société Française  
de Traductologie  
Université d'Artois, France)

## Lire et traduire avec les formes symboliques

**Abstract: (Reading and translating with symbolic forms)** The aim of this paper is to present a new methodology of literary translation which is based on a reflection that is both aesthetic and philosophical, the result of a meeting between the notion of “appearing” in phenomenology and the concept of “form” as developed, among others, by Ernst Cassirer. Several points will be considered to understand this methodology: the perceptive character of the literary text, the reading of the symbolic forms of the source text and the translator’s new task and methodology.

**Keywords:** *literary translation, phenomenology, perception, symbolic form.*

**Résumé :** Cette contribution a pour but de présenter une nouvelle méthodologie de la traduction littéraire qui repose sur une réflexion à la fois esthétique et philosophique, fruit d’une rencontre entre la notion d’« apparaître » de la phénoménologie et du concept de « forme » tel qu’il fut développé, entre autres, par Ernst Cassirer. Plusieurs points seront envisagés pour comprendre cette méthodologie : le caractère perceptif du texte littéraire, la lecture des formes symboliques du texte source et la nouvelle tâche du traducteur et sa méthodologie.

**Mots-clés :** *traduction littéraire, phénoménologie, perception, forme symbolique.*

Afin d’aborder la lecture et la traduction d’un petit texte de poésie célèbre, écrit en 1937 par le poète irlandais William Butler Yeats (1865-1939), j’aimerais jeter ici les bases d’une méthodologie que j’ai mise au point et qui repose sur une réflexion à la fois esthétique et philosophique, plus précisément une réflexion issue du champ de la phénoménologie. Saisir l’acte de langage en train de se déployer, c’est l’objectif premier de la phénoménologie du langage. Sans positionnement clair sur l’apparaître du sens du texte, sur sa constitution, la traduction ne peut que faire naufrage.

### 1. De la conscience perceptive

Je voudrais tout d’abord faire une remarque d’ordre général en ce qui concerne le langage et la littérature. La littérature, lieu d’exacerbation des procédés langagiers et lieu de la mise en relief d’un indicible, ne décrit pas une réalité qui donnerait l’illusion d’exister avant même que les mots soient là pour la décrire. L’immense majorité des approches de la traduction sont des approches fonctionnelles du langage qui reposent

justement sur cette conception de la littérature où le *sujet* est évacué et où seul demeure le texte, indépendamment du sujet qui l'a produit. Or, un texte littéraire n'est pas une représentation d'une réalité qui existerait avant même qu'on la décrive et qui n'attendrait que des mots pour être révélée. L'illusion que les mots sont extérieurs à l'homme et que le texte peut s'analyser en soi, et se traduire en dehors de la conscience qui l'a produit est très répandue. Cette question cruciale de l'origine de l'élaboration signifiante d'un contenu (déroulement du sens du texte) a pourtant été abordée par de grands philosophes, comme le philosophe autrichien Edmund Husserl (1859-1938), père de la phénoménologie, puis par le phénoménologue français Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), en particulier dans son célèbre ouvrage *Phénoménologie de la perception* (1945), et par tous les courants de la phénoménologie plus contemporaine.

Ce sur quoi il faut se concentrer, c'est donc la conscience de l'auteur au travail par le truchement de la voix narrative, la conscience qui perçoit, c'est-à-dire qui éprouve des sensations, des émotions, des états, mais aussi qui se souvient, qui évalue, qui porte des jugements, parfois tout cela en même temps. En d'autres termes, la construction du sens d'un texte est à mettre en parallèle avec l'activité même de la perception qui fait toutes ces choses de façon simultanée ou consécutive, selon les cas. La *constitution* du sens du texte source, puis de la *constitution* du sens du texte cible est, d'abord, une affaire de perception d'un sujet.

Et comment perçoit-on dans la vie de tous les jours ? On ne perçoit les choses du monde (un objet, par exemple) que petit à petit, on ne perçoit que certaines facettes de l'objet, quelques facettes de sa dimension visuelle ou sonore ou olfactive ou de sa dimension évocatoire (il nous rappelle quelque chose dans le passé), ou parce que tel aspect suscite tout de suite un jugement de valeurs. Dans tous les cas, la perception procède par esquisses. De même, on ne perçoit le sens d'un texte que petit à petit en prenant conscience pas à pas des directions empruntées par le sens sur le plan sonore, rythmique, lexical et, surtout, dans le rapport que le sens entretient entre toutes ces strates pour commencer à former un sens global, holiste. Le sens s'objectivise, se fixe donc au cours de tout un processus. Ces directions, ces formes de sens deviennent peu à peu plus précises et ce sont elles qu'il faut déceler. De plus, elles entretiennent entre elles des correspondances, possèdent des propriétés communes qui permettent d'orienter la lecture et la traduction. Ce sont elles qui révèlent « l'être » du texte, qui font qu'un texte n'est plus une série automatique de mots ou d'unités sur une feuille de papier, mais la projection de l'être dans le langage. Ce sont aussi elles qui donnent la spécificité et donc la valeur littéraire du texte, qui le transmutent.

Conclusion : L'écriture littéraire révèle donc un monde textuel en formation qui fait voir la constitution de ce monde textuel comme un *champ sémantique* où se déploient des *esquisses perceptives* engendrant des formes sur un fond. Traductologues et traducteurs doivent rendre compte du déploiement de ces esquisses de sens, puis des paliers d'objectivation, de la fixation du sens, en d'autres termes de la *constitution* du sens du texte source, puis de la *constitution* du sens du texte cible.

## 2. Lecture des formes symboliques du texte source

Le lecteur ou le traducteur du texte source doit changer sa façon d'envisager la construction du sens du texte. Il ne pensera plus, dans un premier temps tout du moins, en termes de catégories linguistiques. Il ne cherchera pas à repérer d'abord des lieux de difficulté lexicale ou grammaticale. Il ne cherchera pas non plus à retrouver le scénario de la soi-disant représentation d'un récit.

On tentera ainsi de se situer en amont de toute représentation et de toute catégorie et de trouver les points communs entre les choses, les états, les propriétés, les activités, exprimés dans le texte, c'est-à-dire les lieux où le sens prend une direction semblable sans qu'il soit forcément encore totalement fixé, que ce soit sur le plan lexical, sonore ou rythmique. Ces points communs sont des modes, des directions empruntées par le sens, des « visées de sens », comme le disait le philosophe Ernst Cassirer (1972) dans sa *Philosophie des formes symboliques*. Pourquoi ? Parce que ces directions sont celles de l'activité perceptive reflétées dans le langage.

Or, on s'aperçoit que ces directions, que l'on peut appeler formes en devenir, non seulement motivent le sens, la direction qu'il doit prendre, mais ont également un caractère quasi mythique. Ces formes tiennent en fait davantage du symbole qui a des racines dans la couche la plus archaïque du langage. Ce sont non pas des universaux, des invariants, ni même des sèmes pour utiliser la terminologie du linguiste Rastier (plus petite unité de sens), mais des germinations de sens en devenir, des formes qui prennent vie.

Donc, à mon sens, une méthodologie de la traduction doit d'abord s'appuyer sur une théorie qui ne craint pas d'aborder la *signification même du sens* du texte source et du texte traduit (quel est le sens de ce qu'on appelle le sens d'un texte ?). Une des théories du sens, capables d'engendrer théorie et méthodologie de la traduction littéraire est la philosophie des formes symboliques d'Ernst Cassirer (1874-1945), cité plus haut et dont la théorie des formes sémantiques de Cadiot / Visetti (2001), théorie linguistique, est, en partie, redevable. Le traducteur épouse le tracé perceptif du champ de la constitution du texte source et réinvente un autre parcours perceptif et prédicatif dans le texte cible. En d'autres termes, le traducteur investit l'intention de la conscience de l'auteur vers un sens qui est en chemin, mais jamais définitif, ceci grâce à des esquisses perceptives qui laissent transparaître un fond humain constitué d'archétypes.

Pour Cassirer, le langage est donc porteur d'un fond mythique projeté par la conscience et la séparation entre fiction et réalité, irrationnel et rationnel devient caduque, puisque tous ces mondes sont appréhendés en amont à partir de cette vaste forme symbolique qu'est le mythe. Les dieux de la mythologie n'existent pas. Mais leurs aventures sont des situations archétypales dans lesquelles les êtres humains peuvent se retrouver plongés. Eh bien, les formes symboliques sont les tendances primitives, archétypales qui se développent jusqu'à faire sens dans l'être humain ou dans un récit et qui poussent à agir, éprouver ou penser de telle ou telle manière. Lorsqu'on observe la dimension mythique dans la constitution même de la langue, et qu'on cesse de penser le langage comme le lieu de la simple représentation de scènes

inventées par un auteur, on voit, d'abord, poindre, en deçà du discours, des visées de sens symbolique, c'est-à-dire des propriétés encore plus primitives que celles des scénarios habituels du mythe. Ce sont ces propriétés primitives que nous appellerons désormais des *motifs* dans la langue et qu'on retrouve à chaque niveau du texte, dans le lexème<sup>1</sup> aussi bien que dans une unité textuelle plus importante. Elles se manifestent en tant que *motivations* ou orientation originelle du sens. Puis, en se regroupant à d'autres, leur sens se stabilise, se fixe, se profile. C'est la deuxième phase ou régime de sens, ce qu'on peut appeler le *profilage*. Dans la troisième et dernière phase, les formes s'alliant à d'autres forment une *thématisation* et fixent, stabilisent le sens. Il faut donc les repérer pour mieux lire et traduire<sup>2</sup>.

### 3. Tâche du critique-traducteur et nouvelle méthodologie

La tâche du critique comme du traducteur consistera donc, d'abord, à une lecture du texte source en quête de ces visées, de ces germinations de sens symbolique.

On tentera de se situer en amont de toute représentation et de toute catégorie et de trouver les motifs, les points communs entre les choses, les états, les propriétés, les activités, exprimées dans le texte. Chaque point commun est un mode, une direction empruntée par le sens. Cette direction peut se déployer sous plusieurs formes langagières. Pour donner des exemples précis, elle peut prendre la forme de l'utilisation d'un préfixe (privatif), peut aussi se manifester dans le choix d'une interjection, dans le rythme récurrent ou non du texte ou d'un segment textuel, favoriser un temps verbal, la place d'un mot en tête de phrase, la sonorité de tel passage, etc. C'est donc une propriété transversale qui prendra des colorations diverses selon les liens qu'elle tisse dans le texte. Si la direction empruntée par le sens, si cette propriété, que l'on peut qualifier de propriété « première », se manifeste à plusieurs endroits du texte en tissant des maillages entre eux, le traducteur retiendra que c'est cette propriété affine qu'il faudra faire ressortir et non telle catégorie grammaticale.

Passons à un exemple concret, le poème intitulé *Those Images* par W. B. Yeats. Il est suivi de trois traductions des deux premiers quatrains, celle de Jean-Yves Masson, celle d'Olivier Capparos et celle que je propose :

« What if I bade you leave  
The cavern of the mind?  
There's better exercise  
In the sunlight and wind.

I never bade you go

<sup>1</sup> La théorie des formes sémantiques ne porte que sur les lexèmes. Je l'ai adaptée à l'approche textuelle et traductive.

<sup>2</sup> Cadiot et Visetti parlent de trois phases de stabilisation du sens : le *motif*, le *profil* et le *thème*. Cette terminologie a légèrement été modifiée pour montrer le processus en marche du sens.

To Moscow or to Rome.  
Renounce that drudgery,  
Call the Muses home.

Seek those images  
That constitute the wild,  
The lion and the virgin,  
The harlot and the child.

Find in middle air  
An eagle on the wing,  
Recognize the five  
That make the Muses sing. » (Yeats 1996, 319)

\*\*

« Qu'arriverait-il si je te commandais  
De quitter la caverne de l'esprit ?  
L'exercice est bien meilleur  
Qu'on prend au grand air, au soleil.

Je ne t'ai jamais commandé  
D'aller à Rome ou à Moscou,  
Renonce à cette servitude,  
Rappelle les Muses chez toi. » (Yeats traduit par Masson, 1994)

\*\*

« Qu'ai-je à te prier de quitter  
La caverne de ta pensée ?  
Il y a mieux à faire  
Dans le soleil et le vent.

Jamais je ne t'enverrai  
À Moscou ou à Rome.  
Mets fin à ce labeur,  
Rappelle à toi les Muses. » (Yeats traduit par Capparos, 2007)

\*\*

« Et si je te disais :  
Sors de la caverne de la pensée !  
La vie s'éprouve bien mieux  
Au soleil et dans le vent.

Jamais je ne t'ai demandé  
De te rendre à Moscou ou à Rome.  
Renonce à cette besogne,  
Rappelle à toi les Muses. » (Yeats traduit par Lautel-Ribstein, 2022)

Le poète Yeats s'est longtemps interrogé sur la nature des images et sur celle de l'imagination qui les produit (Genet 1987, 111-125). Si l'on reprend la terminologie d'Henry Corbin, on peut voir dans l'œuvre du poète irlandais deux imaginations qui s'affrontent, celle de « l'imaginaire », l'imagination de l'artiste, et celle de « l'imaginal »<sup>1</sup>, qu'on peut assimiler à une vision mystique. Ainsi Yeats (1961, 78-79) affirme-t-il : « Anyone who has any experience of any mystical state of the soul knows how there float up in the mind profound symbols. »<sup>2</sup>.

Malgré le propos qui repose sur un fondement très philosophique, il y a dans ce texte source de Yeats un registre très oralisé, celui de la conversation entre deux amis. Deux directions générales empruntées par le sens, deux motivations du sens se lisent à différents niveaux du discours. Elles correspondent à la perception du narrateur : la première est cette direction basique du sens, ce motif qui tend à faire obstacle, à restreindre, à emprisonner, alourdir, faire souffrir ; c'est une tendance de repli sur soi qui empêche de vivre, qui est mortifère. C'est, dans la symbolique mythologique, la figure du dieu Saturne sur le point de faucher les vies. Où en trouve-t-on la trace ? Le motif s'exprime en filigrane dans le carcan de la métrique choisie : quatrains composés de deux distiques de six syllabes, mais qui sémantiquement se lient dans un vers de douze syllabes, comme des alexandrins, ce qui est très lourd en anglais, langue qui préfère généralement le pentamètre, la suite de dix syllabes. Le rythme est également très pesant. C'est un mètre iambique avec deux exceptions notables, au début et à la fin du poème, avec respectivement un spondée, deux syllabes accentuées dans « What if » et une syllabe manquante à la fin du poème – on n'a que cinq syllabes au lieu de six dans « Call the Muses home » – absence qui nous laisse suspendus et méditant sur les propos tenus. On note aussi la présence de rimes croisées entre le vers deux et quatre à chaque quatrain. Sur le plan sonore, on trouve une accumulation de sons assez agressifs dans l'ensemble du poème avec l'emploi de consonnes dures en /k/, /d/, /b/, l'emploi quasi analogique sur le plan sonore de « drudgery » (corvée), mais accompagnés d'un adoucissement général dans le dernier vers de chaque quatrain avec l'introduction de sifflantes et de liquides (« Call the Muses home »). Le même motif se retrouve au niveau lexical avec des images d'enfermement, enfermement physique avec la référence à la caverne, enfermement mental surtout car la caverne, c'est la caverne du philosophe Platon et de ses fameuses idées. Il y a aussi la référence à un enferment

<sup>1</sup> Pour une définition de l'imaginal, voir Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabî*, préf. Gilbert Durand, Paris, Médicis-Entrelacs, 2006, p. 7 : « Le *mundus imaginalis* de la théosophie mystique visionnaire est un monde qui n'est plus le monde empirique de la perception sensible, tout en n'étant pas encore le monde de l'intuition intellectuelle des purs intelligibles. Monde entre-deux, monde médian et médiateur, sans lequel tous les événements de l'histoire sacrale et prophétique deviennent de l'irréel, parce que c'est en ce monde-là que ces événements ont lieu, ont leur "lieu" ».

<sup>2</sup> Quiconque a fait l'expérience d'un état mystique de l'âme sait que des symboles profonds flottent dans l'esprit. (notre traduction).

idéologique avec la référence à Moscou et l'idéologie communiste et à Rome avec l'idéologie fasciste (nous sommes en 1937). C'est tout le monde de la pensée pervertie qui obscurcit l'âme et empêche l'accès à son côté le plus vivant, l'imagination et les images qu'elle véhicule, images qui permettent une liberté et l'accès à une régénération de l'être. D'où le titre, qu'on pourrait facilement expliciter ainsi : ces images qui donnent la vie. Cette première direction du sens a donc des ramifications sur divers plans langagiers.

Accolée à cette première forme symbolique, une autre qui est exactement l'inverse : une tendance à l'explosion, à la liberté, à la rébellion, au bouleversement que le poète assimile à la vie même. Le premier exemple se situe au vers (1) : « What if », avec son incipit sous forme de spondée (deux syllabes accentuées), irruption d'un rythme différent, d'un ton différent, d'une volonté de couper avec le passé, avec une routine, avec une vie intellectuelle presque délétère.

Le dernier vers (8), « Call the Muses home », en omettant une syllabe, montre bien que la métrique est à présent bousculée et que ce vide créé par l'absence de syllabe finale est le lieu de l'être, de la vérité de l'être. Il correspond à une absence de mots, quelque chose d'indicible qu'on ne trouve que dans les images, titre du poème.

Les verbes « leave » (1) et « renounce » (7) sont symptomatiques de cette tendance à faire table rase de toute une façon de penser et d'être ; quant à « exercise », c'est l'image inverse de l'image de la caverne puisqu'elle évoque la liberté de mouvement et l'action du corps qui s'épanouit dans le soleil et le vent, symboles de plaisir et de liberté, mais surtout symbole de la vie même que le narrateur a visiblement souvent expérimentée loin de l'activité intellectuelle. En traduction, ces deux motifs, cette tendance qui plombe, qui enferme, cette tendance « saturnienne » et sa tendance inverse de rébellion doivent être marquées nettement puisqu'elles constituent le mode de perception de la voix narrative, l'expérience de la perception par un sujet d'une polarité dans l'existence. Que constate-t-on dans les deux traductions du premier quatrain présentées respectivement par Jean-Yves Masson et par Olivier Capparos ?

« Qu'arriverait-il si je te commandais  
De quitter la caverne de l'esprit ?  
L'exercice est bien meilleur  
Qu'on prend au grand air, au soleil. » (Yeats traduit par Masson, 1994)

« Qu'ai-je à te prier de quitter  
La caverne de ta pensée ?  
Il y a mieux à faire  
Dans le soleil et le vent. » (Yeats traduit par Capparos, 2007)

Dans la traduction de Jean-Yves Masson, l'oralité d'une conversation intime est sauvegardée. Le ton choisi est celui de la réprimande amicale, quasi paternelle jusque dans les conseils prodigués : il faut respirer et se dépenser « au grand air ». La familiarité perdure jusqu'à la fin où l'interlocuteur est sommé de mettre de l'ordre chez

lui : « Rappelle les Muses chez toi. ». Le poème se lit ainsi aisément comme une bribe de conversation qu'on aurait surprise. L'effet de naturel donne de la cohérence au texte cible. L'absence de rimes vient s'inscrire dans cette logique. On peut regretter toutefois le manque de contraste qui sourd de l'opposition des motifs et les marques de familiarité qui effacent trop vite le véritable enjeu du discours. L'opposition à la caverne de l'esprit et le recours aux images du *mundus imaginalis* constituent le fondement de la pensée yeatsienne. Si l'expression est contenue chez le poète irlandais, elle n'en est pas moins révélatrice d'une violence intérieure dans le positionnement philosophique et le désir qui en découle de se démarquer des errances intellectuelles et politiques du moment – nous sommes à l'aube de la Seconde Guerre mondiale avec la montée des nationalismes. L'incipit, où l'on pressent le motif de rupture, mériterait une attaque plus décidée et agressive. Et « l'exercice » qu'il faut pratiquer est celui de la vie pleine, en relation avec les images profondes de l'esprit. On ne peut se contenter de faire de la gymnastique et de respirer à pleins poumons, comme l'indique bien le programme des deux derniers quatrains où seule la fréquentation des images d'une sorte d'inconscient collectif peut revivifier l'être.

Dans la traduction d'Olivier Capparos, le vers (1) avec le « Qu'ai-je à » ne rend absolument pas compte du sentiment de rébellion, de révolte, de cette volonté de changement vécue par le sujet et qu'il voudrait voir naître chez son interlocuteur. Il faudrait plutôt garder la tournure française équivalente, spontanée, incisive et inattendue, à savoir tout simplement « Et si ». De plus cette tournure « Qu'ai-je à » introduit une rupture de niveau de langue dans un texte qui se veut le début d'une conversation, d'une requête spontanée adressée à un interlocuteur qui semble être présent. Le nouveau de langue est bien trop soutenu, voire précieux ou même archaïque. On peut y lire assez facilement, et de façon assez incompréhensible, comme un écho d'une traduction d'un sonnet de Shakespeare (« Shall I compare thee to a summer day? »). La spontanéité, le ton pressant de celui qui veut rompre rapidement avec une certaine approche de l'existence, peut se renforcer dans la traduction par le style direct et l'impératif qui crédibilisent la requête qui pourrait être perçue comme trop formelle si l'on gardait la même syntaxe en français. Donc on peut proposer :

« Et si je te disais :  
Sors de la caverne de la pensée ! »

au lieu de :

« Qu'ai-je à te prier de quitter  
La caverne de ta pensée ? »

Au vers (3), le motif derrière « Exercise » est complètement effacé dans la traduction de Capparos. Toutefois, le sens est juste. « Il y a mieux à faire » est bien la traduction littérale de « There's better exercise », mais hors de tout contexte, en tant que segment isolé du reste des marques, des formes de perception du texte, des

esquisses perceptives, d'une des deux visées de sens. Or, la métaphore de l'exercice en plein air, d'une activité concrète et vivante, se superpose au premier motif en s'opposant au monde abstrait de la pensée trop intellectualisée. Les sonorités moins sourdes, plus percutantes du mot « exercise » en anglais sont théoriquement aussi à reproduire. Garder « exercice » en français ne serait pas malvenu de ce strict point de vue, même si les sonorités sont un peu plus douces qu'en anglais, et il s'agirait alors de ne garder que la puissance évocatoire de la seule image (et non plus de l'image *et* des sonorités) qui contient une forme renvoyant au motif de libération. On pourrait donc, dans un premier temps tout du moins, penser à :

« On s'exerce bien mieux  
Au soleil et dans le vent. »

Même si le sens est légèrement décalé vers le sens littéral de « exercise », vers « faire de l'exercice », le motif de rupture, de libération s'exprime bien et rend la traduction plus proche du ressenti de la voix narrative. Même si le vers source ne dit pas exactement cela, on aura tout de même traduit un peu du pouvoir évocateur du vers. Mais on se rend bien compte que cette traduction est inadéquate à rendre le vécu d'une conscience.

Car si l'on veut traduire le processus de perception à l'œuvre en considérant tout le poème comme le champ de perception du narrateur, il convient alors de s'interroger sur le lien tissé dans le texte entre l'attention portée sur l'absence de sixième syllabe en fin de poème (« Call the Muses home »), dans cet appel à l'imagination, aux Muses, et l'expression qui est utilisée au vers (3) avec « There's » (« There's better exercise »). Dans ce vide métrique, se situe le cœur du poème et c'est là que s'engouffre le pathos du narrateur en écho à ce vers (3). Ce que le poète cherche à exprimer, c'est une forme d'auto-affectivité, qui est la marque de la vie même. Comme le dit Michel Henry (2002, 21), le philosophe phénoménologue, « S'éprouver soi-même constitue le propre de la vie. ». Cette Vie qui parle d'elle-même, ne possède pas de consistance scripturale, c'est l'Affectivité en général : « Chaque modalité de notre vie est une parole qui parle d'elle-même. » (Henry 2002, 102). La joie dit ici sa joie. J'ai donc traduit par :

« La vie s'éprouve bien mieux  
Au soleil et dans le vent. »

Passons à la suite du poème dans les trois versions :

« Je ne t'ai jamais commandé  
D'aller à Rome ou à Moscou,  
Renonce à cette servitude,  
Rappelle les Muses chez toi. » (Yeats traduit par Masson, 1994)

« Jamais je ne t'enverrai

A Moscou ou à Rome.  
Mets fin à ce labeur,  
Rappelle à toi les Muses. » (Yeats traduit par Capparos, 2007)

« Jamais je ne t'ai demandé  
De te rendre à Moscou ou à Rome.  
Renonce à cette besogne,  
Rappelle à toi les Muses. » (Yeats traduit par Lautel-Ribstein, 2022)

Dans le second quatrain, j'ai surtout apporté des changements pour alourdir les trois premiers vers en choisissant soit des mots aux sonorités plus pesantes comme « demandé » au vers (4) et l'ajout de « rendre » au vers (5). De même, pour traduire « Renounce that drudgery » au vers (6). En effet, il y a ici une double nécessité : en premier lieu, celle de garder la première direction empruntée par le sens, les formes symboliques de dureté, de poids et de difficulté qui viennent se stabiliser à la fois dans les sonorités du vers et dans le lexique même de « drudgery ». Le substantif « corvée » serait donc théoriquement plus adapté que « labeur » (choix de Capparos), d'abord d'un point de vue sonore, les harmoniques étant plus rauques, plus âpres que dans « labeur », mais aussi sur le plan lexical et étymologique : « corvée » se dit, en termes militaires, de certains travaux que font tour à tour les soldats d'une compagnie. Du latin de basse époque *corrogata [opera]*, il signifie aussi « travail obligatoire dû au seigneur », à l'origine, « service qui consiste dans le labourage des terres de la réserve seigneuriale (mesuré par journées de travail). » (CNRTL). Bien que pour la définition de « labeur » on trouve dans le même dictionnaire : « peine qu'on se donne pour faire quelque chose; fatigue, labeur, travail; résultat de la peine ; situation pénible, malheur ; chagrin, peine ». Le terme « labeur », s'il a la même coloration que « corvée », est, toutefois, plus abstrait.

Le substantif « besogne » – on pense à l'expression « basse besogne » – a toutefois été préféré. Le terme, qui est péjoratif, laisse transparaître le mépris pour le voyage à Moscou ou à Rome où règnent des idéologies totalitaires, le communisme en Russie et le fascisme en Italie, idéologies qui peuvent s'imprimer dans la caverne de l'esprit, faire de l'existence une prison. Les sonorités de « besogne » sont de plus évocatoires d'un style de vie qui rabaisse l'homme, qui dédaigne le vrai sens de l'humain symbolisé par l'être libre en contact avec les éléments naturels, le soleil et le vent, qui sont ici les images archétypales de la vie et des symboles universels, ceux du feu et de l'air.

Jean-Yves Masson a choisi « servitude » qui est aussi dans la logique du premier motif. Je ne l'ai pas gardé pour des raisons de sonorités affines entre « besogne » et « Rome » qu'il me semblait utile de préserver pour créer un effet d'unité sur divers plans d'expression.

L'autre nécessité est celle de garder la seconde forme symbolique de rejet, d'arrachement que le narrateur réclame et qui se profile dans « Renonce », c'est-à-dire à la fois dans sa caractéristique sonore et ses connotations aussi bien morales que

légales (on dit : « renoncer à Satan, à ses pompes et à ses œuvres », « renoncer à soi-même », « renoncer au monde » / « renoncer à un droit »). Le choix de « Mets fin » par Capparos n'a pas la même valeur sonore et est plus policé sur le plan lexical. Mais surtout, il fait fi des harmoniques émotionnelles, « renoncer » pouvant renvoyer à « ne plus espérer » ou « exclure de sa vie ce à quoi l'on est attaché » (CNRTL). Encore une fois, il s'agit là d'une traduction d'un élément isolé du reste du texte et non de la perception d'un sujet. C'est une traduction par synonymie. « Renoncer », au contraire, renvoie au second motif principal du texte, et introduit un registre affectif et moral qui fait sentir sa présence.

#### 4. Conclusion

Ce court exemple de traduction de la poésie n'a d'autre but que de faire réfléchir sur ce que Humboldt mettait déjà en avant lorsqu'il parlait de la notion de « forme linguistique interne » qu'il convient de distinguer de l'usage pragmatique de la langue : « Une langue n'est pas seulement un outil, ou une panoplie d'outils. C'est une expression singulière de l'universalité de l'esprit. » (Dilberman 2006, 190). Ce qu'on voit se dégager dans cette approche par les formes symboliques, c'est le caractère relationnel de chaque valeur sémantique du texte grâce à la notion d'analogie : « La langue est un tout, mais pas un tout fusionnel. Elle intègre différentes formes de rapports entre ses parties, sans les confondre. L'analogie n'est pas de même nature que les rapports syntaxiques, ni que l'unité du mot lui-même. » (Dilberman 2006, 190).

De là, on peut en déduire que la stabilité du sens est une illusion qui prend appui sur cette croyance à la « référence ». Chaque texte renvoie à une constitution du monde par le truchement d'une perception, personnelle, mais dont les racines renvoient à un fond commun archaïque, bien loin d'une parole qui se voudrait une représentation entendue comme un enregistrement qui sépare conscience du sujet et réalité. L'acte de traduire ne peut que pâtir d'une telle conception. Il me semble donc que la traduction de Jean-Yves Masson, malgré ses qualités, est davantage du côté de la *représentation* du réel que du côté de la *perception*. Mais elle garde une cohérence interne grâce à un fil directeur de ton. La traduction d'Olivier Capparos est très représentative d'une démarche éclatée qui scinde les divers niveaux d'expression, qui écartèle fond et forme et qui tente de reproduire une scène dans une autre langue sans tenir compte de la conscience à l'œuvre. Dans les deux cas, la recherche de visées de sens, ces formes symboliques premières, donne la possibilité de mettre en lumière et d'ordonner la perception du sujet selon des axes clairs qui montrent l'ossature du texte. Les esquisses perceptives, chaque fois motivées par une propriété, une harmonique sémantique particulière, permettent de guider le traducteur dans sa compréhension de la constitution du sens du texte source et dans son approche traductive du texte cible. Elles constituent une des seules méthodes qui permettent de traduire tout le parcours de l'activité langagière du texte en reconstituant l'activité perceptive.

## Bibliographie

### Textes de références

Yeats, William Butler. 1996. *The Collected Works of W.B. Yeats*. Vol. I, rév. ed., New York: Scribner Paperback Poetry.

Yeats, William Butler. 1994. *Derniers poèmes*. trad. Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier poche.

### Ouvrages critiques

Cadiot, Pierre et Visetti, Yves-Marie. 2001. *Pour une théorie des formes sémantiques*. Paris : PUF.

Cassirer, Ernst. 1972. *La Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Corbin, Henry. 2006. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*. Préface de Gilbert Durand. Paris : Médicis-Entrelacs.

Dilberman, Henri. 2006. « Wilhelm von Humboldt et l'invention de la forme de la langue ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. Paris : PUF, n°2, t. 131, p. 163-191.

Genet, Jacqueline. 1987. « De l'origine des images selon Yeats », in *Études irlandaises*, p. 111-125.

Henry, Michel. 2002. *Paroles du Christ*. Paris : Seuil.

Yeats, William Butler. 1961. *Essays and Introductions*. Londres : Macmillan.

### Sitographie

Capparos, Olivier. Revue *Lampe-tempête*, n°2, « ce que l'œil voit, ce que le corps entend » [En ligne]. Mars 2007. URL : <http://www.lampe-tempete.fr/yeats.html>, page consultée le 1<sup>er</sup> mai 2022.