

Un dialogue : Four Quartets et Quatre Quatuors

par Jessica Stephens

un chemin

A l'occasion de cet après-midi poétique qui nous rassemble autour de Claude Vigée et de son oeuvre, j'aimerais évoquer mon cheminement, ce qui m'a conduite, dans un premier temps vers *Four Quartets*¹, puis, vers la traduction qu'en a faite Claude Vigée – *Quatre Quatuors*². C'est d'ailleurs au mot « chemin » et non au mot « voie » que Claude Vigée a recours, de manière récurrente, pour traduire « way » toujours, me semble-t-il, dans cet élan qui l'amène à ancrer davantage la poésie abstraite et intellectuelle, voire désincarnée, d'Eliot dans le monde, dans « l'immédiat de la vie »³. Or si les quatre poèmes, *Burnt Norton*, *East Coker*, *The Dry Salvages* et *Little Gidding*, sont habités par une présence ou une conscience narrative, c'est surtout un itinéraire et une transformation qu'ils retracent.

Mon propre itinéraire vers ce texte et sa traduction commence, ici, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, dans le cadre du colloque organisé par le groupe TRACT en 2006, dont Claude Vigée était l'invité d'honneur. Ce que je retiens lors de l'échange entre le poète et Anthony Rudolf, son traducteur, c'est la surprise ravie de Claude Vigée. Alors qu'il écoute Anthony Rudolf lire certains de ses poèmes en anglais, le poète français s'exclame à propos du choix d'un mot – je cite de mémoire – « ah c'est mieux en anglais » ou « ça sonne mieux en anglais ». Rétrospectivement et après avoir relu la transcription de cet échange, parue dans la revue *Palimpsestes* 20³, je pense qu'il s'agissait de la traduction du mot « brouillard » tiré du poème « Le dernier espoir » (« *Last Hope* ») et rendu par « *mist* » en anglais et non pas « *fog* ». Je pensai alors au mot de Paul Ricœur : « une rencontre heureuse » ; rencontre heureuse qui s'opère entre un poète et son traducteur, entre deux écrivains, entre deux langues qui, l'espace d'un instant, coïncident et se réhaussent l'une l'autre.

Ensuite, quelques mois plus tard, au printemps, je me trouve à Londres et je reçois, de la part d'un couple, ami de ma famille, une invitation à déjeuner ; Anna, la femme, m'indique en passant que son cousin, professeur émérite à l'université de Sussex, est de passage à Londres ce jour-là, qu'il va se joindre à nous. Deuxième étape, deuxième rencontre avec, cette fois, Gabriel Josipovici. Gabriel Josipovici qui rédige le commentaire, lent, palpitant, placé à la suite de la traduction de Claude Vigée dans *Quatre Quatuors* ; et ce commentaire s'apparente à une méditation, il fait écho au cheminement intérieur de la *persona* du poème d'Eliot, qui, lentement, se transforme.

1 T.S. Eliot, *Four Quartets* (1944). Londres, Boston : Faber and Faber, 1989.

2 T.S. Eliot, *Quatre Quatuors*, trad. Claude Vigée, commentaire de Gabriel Josipovici, Londres : Menard Press avec King's College, 1992.

3 « Comment traduire les *Quatre Quatuors* de T.S. Eliot ? » Claude Vigée, Anthony Rudolf, Anne Mounic, *Palimpsestes* 20, sous la direction de Maryvonne Boisseau. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

Dans *Four Quartets* en effet, la personne s'entend plutôt qu'elle ne se voit ; c'est une voix qui parle et qui égrène différents thèmes, différentes préoccupations : la perception du temps qui s'écoule ; la croisée fulgurante du temps humain et du temps intemporel, divin ; le souvenir qui, soudain, peut jaillir et revêtir une intensité immédiate ; mais aussi bien sûr, les failles riches du langage, les mots qui « s'efforcent/Craquent et parfois se rompent, sous le fardeau,/ Sous la tension, trébuchent, glissent » (15) ; les difficultés, enfin, de la condition humaine, exacerbées en temps de guerre, mais entrecoupées de moments de joie et dépassées, aussi, grâce à l'esprit qui vivifie.

C'est donc une méditation que j'espère vous offrir à mon tour sur le dialogue qui s'instaure entre T.S. Eliot et Claude Vigée, à la fois poète et traducteur.

une histoire vagabonde

Il arrive que certaines œuvres aient une histoire vagabonde : le grand poème médiéval *Sire Gauvain et le chevalier vert* qui disparaît au XVII^e siècle pour ne réapparaître qu'à la fin du XIX^e siècle, mais aussi la traduction du *Bateau Ivre* par Beckett, retrouvée dans un carton, bien des années plus tard ; tel est aussi le cas de la traduction que Claude Vigée fait des *Four Quartets*.

Ce qui m'a tout d'abord frappée lorsque je me suis intéressée à la genèse de ce travail, c'est la date à laquelle Claude Vigée entreprend de traduire *Four Quartets*, monument de la littérature anglaise, qui est et qui demeure un texte abstrait, peu accessible, voire indocile. En effet Claude Vigée traduit les quatre poèmes très tôt, me semble-t-il, en 1944, alors que le recueil sous sa forme complète paraît en 1943. Il se saisit du texte que lui a offert sa cousine et épouse Evelyne et son choix témoigne d'une grande acuité créatrice – sa capacité à reconnaître un chef-d'œuvre. Mais c'est aussi une façon pour Claude Vigée d'entrer de plain-pied dans la langue qu'est l'anglais puisque, s'il décide d'entreprendre cette traduction, c'est aussi – nous explique-t-il – pour apprendre l'anglais.⁴ Pourtant son texte n'est publié par Menard Press, en association avec King's College, qu'en 1992, une cinquantaine d'années plus tard, la maison d'édition Le Seuil ayant fait paraître la version de Pierre Leyris et s'étant opposée à la publication de la traduction de Claude Vigée.

« la présence matérielle »⁵ du monde

Dans l'entretien du 14 octobre 2006, Claude Vigée et Anthony Rudolf qualifient les *Four Quartets* de « collage »⁵ ; et, en effet, des voix s'expriment tour à tour dans ce poème, celle de la *persona* bien sûr, mais aussi celle de maîtres tels que Yeats, Mallarmé, Saint Jean de la Croix, Dame Julian of Norwich et, à l'extérieur du tableau qui apparaît sous nos yeux, d'autres voix apposent leur propre marque, leur propre signature, dont celle de Claude Vigée, poète-traducteur. Comme dans un dialogue, la traduction fait apparaître des affinités, des points de convergence ainsi que des tensions. Penchons-nous dans un premier temps sur la traduction que Claude Vigée fait des premiers vers du poème et voyons comment le poète-traducteur pose les grands jalons d'une traduction qui possède son

4 *Palimpsestes*, op. cit., p. 206.

5 *Palimpsestes*, op. cit., p. 210.



Isabelle Valdelièvre, *Raisins*, 2. Eau-forte.
Détails, pages 40 et 79.

identité propre.

« *Footfalls echo in the memory* » (13), nous dit Eliot au tout début de son périple, alors que la *persona* avance dans le corridor de la mémoire et s'apprête à franchir le seuil qui mène au jardin remémoré ; ce que Vigée traduit ainsi : « L'écho des pas tombant dans la mémoire » (9). Le traducteur est très fidèle au texte source tout en ancrant le vers dans le réel, en le contextualisant. Tous les éléments du vers anglais sont recombinaisonnés : on observe un glissement du verbe « *fall* » en français qui est recatégorisé en verbe et suivi d'un complément de lieu assimilant la mémoire à un réceptacle, à un espace insolite qui accueille les choses, les souvenirs. Les bruits des pas résonnent à travers le couloir du temps.

Plus loin, au vers 34, une autre exemple va dans le même sens : « *And the unseen eyebeam crossed* » (13) rendu par : « Et le regard propagea son rayon inaperçu » (10). Ici encore tous les éléments d'origine sont préservés mais reconfigurés : le néologisme anglais « *eyebeam* » est éclaté en deux segments puisque le mot « *eye* » est traduit par le mot « regard » tandis que « *beam* » devient le complément d'objet direct du verbe « propager » : « propagea son rayon » ; cette collocation entre le sujet inanimé « regard » et le verbe transitif « propagea » transforme implicitement le regard en faisceau lumineux, un oeil-phare en quelque sorte, qui scrute le jardin.

Les choix opérés par Claude Vigée s'inscrivent dans une démarche plus générale qui consiste à ancrer le texte d'Eliot dans l'actuel, dans « une présence matérielle »⁶ – selon les propres mots du poète français, dans un entretien accordé à la revue *Peut-Etre*.

le poète-traducteur-tanneur

La démarche du traducteur consiste aussi à travailler, à étirer le texte, un peu comme un tanneur étire une peau. Ainsi les prépositions sont étoffées, procédé assez courant en traduction, mais appliqué de manière assez systématique ici : « *Round the corner* » (13) : « Au tournant du chemin » (9) ; « *Into our first world* » (13) : « Au cœur de notre monde premier » (9) ; mais aussi « *Moving without pressure, over the dead leaves* » (13) : « Se mouvant sans peser au ras des feuilles mortes » (10) ; « *And the pool was filled with water out of sunlight* » (14) : « Et le bassin s'emplit d'eau jaillie du soleil » (10). Le groupe prépositionnel « *Out of* » est traduit par le participe passé « jaillie » qui confère une dynamique à ce moment de révélation et s'inscrit aussi au cœur des ramifications du recueil : cette eau n'existe pas puisque le bassin est en quelque sorte créé par la lumière. Ce moment d'une intensité mystique se fait l'écho de la création : la lumière, l'eau, le verbe du poète, une rencontre fertile a lieu, à l'origine. Cependant le choix du terme « jaillir » évoque aussi le mouvement vers, l'élan qui affleure régulièrement dans les quatre poèmes, ce que Eliot appelle « *trying* » (38) : et c'est cette note sereine et confiante que je retiens de ma lecture du poème : l'important, c'est de s'efforcer, d'essayer, l'important c'est l'élan qui nous porte à entreprendre.

Le traducteur étire le texte réfractaire mais, à certaines occasions, lui résiste aussi et ne se plie pas à lui : Eliot a coutume de répéter certains mots un peu comme dans un *leitmotiv* musical. Or il me semble qu'assez fréquemment le traducteur qu'est Claude Vigée choisit de ne pas reproduire ce mouvement : « *There they were as our guests, accepted and accepting* » (14) traduit par : « Ils étaient là : nos hôtes, acceptés, consentants » (10). Dans les *Quatre Quatuors*, Vigée opte résolument pour la variation : « *And the lotos rose, quietly quietly* » (14) qu'il traduit ainsi : « Et monta le lotus avec grande douceur » (10). Autant l'exemple précédent laisse penser que le recours à un synonyme « consentant », plutôt

qu'une traduction exacte, « acceptant », est dicté par un souci d'économie, de concentration, mais aussi d'euphonie et de musicalité, autant, dans le deuxième exemple, le choix de ne pas se plier au texte source n'est pas régi par ces considérations mais déterminé, plutôt, par une approche délibérée, ce dont témoigne la recatégorisation de l'adverbe « *quietly* » en un complément de manière qui s'articule autour de deux éléments : « avec grande douceur ».

Dans ces deux exemples, la traduction française garde la trace des répétitions présentes dans l'original anglais. Pourtant tel n'est pas le cas dans l'exemple suivant. « *Had the look of flowers that are looked at* » (14) : « Avaient l'aspect de fleurs que touche le regard » (10). L'épanalepse présente dans le poème anglais (« *look* »/ « *looked* ») n'est pas accueillie telle quelle dans le texte cible.

le traducteur-créateur

En traduction deux stratégies sont possibles, poussées à des degrés divers : soit le traducteur s'approprie l'œuvre qu'il traduit et la fait goulûment sienne : dans un entretien intitulé *Sounding Lines*⁶, le poète irlandais Seamus Heaney, qui a lui-même traduit plusieurs œuvres poétiques, dont *Beowulf*, utilise le terme de colonisation pour qualifier cette approche ; soit le traducteur s'installe dans l'œuvre. Heaney a alors recours à la notion de « *settlement* », et il poursuit en indiquant que le dit traducteur modifie très légèrement, très subtilement l'œuvre, mais se laisse aussi, à son tour, modifier par elle. Il interagit avec elle.

Or, à plusieurs reprises dans le court extrait qui ouvre le poème, le poète-traducteur appose sa marque heureuse sur le texte source lorsque jaillit sa propre créativité : en d'autres termes, Claude Vigée répond à l'œuvre d'Eliot en préservant une certaine marge, une liberté créatrice. Sur un plan sémantique tout d'abord lorsqu'il procède à des modulations sémantiques : ainsi « *inhabit* » est traduit par le verbe « hanter » (23) :

Other echoes

Inhabit the garden (13)

D'autres échos

Hantent le jardin (9)

« Hanter le jardin ». Etymologiquement « hanter » signifie « fréquenter » ; ce mot vient du scandinave *heimta*, soit « conduire à la maison ». Un jardin est habité ou hanté parce qu'il est une présence même, mais, parfois, il est hanté, car, comme dans le parc solitaire de Verlaine, il est visité par la présence d'autres personnes.

L'autre liberté créatrice prise avec le texte apparaît à la page suivante : « *So we moved [...] / To look down into the drained pool* » (14), nous dit Eliot, ce que Vigée choisit de traduire par : « Ainsi nous procédâmes [...] Egarant nos regards » (10). La *persona*, plongée comme elle l'est dans un état de transe, ne peut qu'être égarée. Le poète, lorsque jaillit l'inspiration et qu'il lâche prise, le traducteur, lorsque surgissent « chaque phrase juste, (où chaque mot est chez lui, / Prenant sa place pour soutenir les autres [...]) / Le mot correct précis » (49), ne peuvent qu'être égarés

⁶ *Sounding Lines : The Art of Translating Poetry, A Conversation between Seamus Heaney and Robert Hass*. Doreen B. Townsend Center for the Humanities, 2000.

peut être

- 40 -



eux aussi. Or ce mot est étroitement lié au mot « hanter », car il signifie conduire, conduire sans but défini. Ce qui est intéressant ici, hormis le choix lexical ainsi que le jeu qui s'instaure entre le traducteur et le poète, c'est que le poète-traducteur construit son propre réseau sémantique en regard du texte ; sa traduction est comme un miroir réfléchissant le texte source, mais elle porte aussi son empreinte et témoigne de son propre lien au langage.

Sur un plan plus grammatical cette fois, il arrive assez souvent à Claude Vigée de modifier les temps : il en est question dans le dialogue qui s'instaure entre Anne Mounic et lui en 2006, mais ce qui m'a frappée plus particulièrement, c'est le travail sur le futur anglais (*shall/will*) qui bascule vers un présent français. Ainsi, « *Shall we follow?* » (13) qui devient « Allons-nous les suivre? » (9) : le présent français véhicule l'idée d'un futur proche, bien sûr, mais, comme souvent chez Claude Vigée, son utilisation ancre davantage l'expérience dans l'immédiateté.

« de la musique avant toute chose »

Enfin terminons cette étude du premier passage en portant notre attention sur la musicalité de la traduction ; par exemple, « *The unheard music hidden in the shrubbery* » (13), vers que Claude Vigée traduit ainsi : « La musique inouïe cachée dans le bosquet » (10). Le parallélisme et la régularité mélodieuse de l'anglais sont restitués par un chiasme en français, car l'adjectif « inouï » est postposé, mais aussi juxtaposé au participe passé « cachée » ; le lecteur, le récitant, doit ménager une pause entre les deux participes ; enfin soulignons le choix de l'adjectif « inouï » qui, telle une onde sonore fluctue, de haut en bas, phénomène que Claude Vigée commente durant notre entretien. Un autre exemple, celui du rythme ternaire de l'injonction bienveillante de l'oiseau, illustre notre propos : (52) « Va t'en, va-t'en d'ici, va-t'en dit l'oiseau » (10), qui reprend : « *Go, go, go, said the bird* » (14).

accueillir la parole de l'autre

D'autres exemples tirés du texte de Claude Vigée viennent illustrer ces premières constatations. A certains moments, la parole d'Eliot et celle de Vigée se croisent très exactement. La traduction de Claude Vigée est alors comme posée à l'intersection du vers d'Eliot, et ce tout particulièrement lors de moments d'intensité spirituelle ou religieuse, à savoir lorsque le lien entre Dieu et les hommes est dit et réaffirmé. Dans *East Coker* par exemple : « *I said to my soul, be still, and let the dark come upon you/ Which shall be the darkness of God* » (24). Claude Vigée traduit « *darkness* » par un adjectif nominalisé « l'obscur » au lieu d'opter pour le mot « obscurité », deux choses à la fois connexes et différentes : « J'ai dit à mon âme, tiens-toi tranquille, et laisse / l'obscur descendre sur toi/ Qui deviendra l'obscur de Dieu. » (22) : l'intensité palpitante du mot « obscur » rappelle la *via negativa*, le caractère impénétrable et sibyllin des voies de Dieu, mais aussi sa face cachée qui ne peut être vue, mais seulement perçue à travers un buisson ardent. Ces quelques vers sont un collage, car la voix d'Eliot entre en résonance avec la voix de Saint Jean de la Croix, de Claude Vigée, mais aussi, peut-être, de Baudelaire : « Sois sâge, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille./ Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici ».

A d'autres moments, Claude Vigée accueille et précise la parole d'Eliot : « *For hope would be hope for the wrong thing* » (24) : « Car l'espoir serait espérance de la chose erronée » (22). Ici encore la variation est intéressante : le choix d'« espérance » comme reprise du mot « espoir » évoque davantage les vertus cardinales ; la dimension religieuse de ce passage est donc accentuée et le rythme de cette psalmodie rendu plus intense.

Mais, parfois, le poète français accueille et embrasse la parole d'Eliot : « *Here is a place of disaffection* » (15), nous dit Eliot. A quoi renvoie l'adverbe de lieu « *Here* » ? Burnt Norton ? L'Angleterre de l'époque ? « Maintenant et en Angleterre » (41), comme le dit Eliot plus loin (42). Or Claude Vigée ne se contente pas de calquer l'adverbe tel quel, mais il le traduit : « L'ici est un lieu de désaffection » (12) ; *l'ici* par rapport à l'au-delà ? L'ici de la condition humaine et de l'assèchement spirituel qu'Eliot perçoit autour de lui ?

- 42 -

le plaisir du monde

Face au dessèchement, la présence vivifiante du monde réel et de ses plaisirs simples transparait ici et là dans l'œuvre d'Eliot ainsi que dans la traduction de Claude Vigée ; dans le passage situé au début de *East Coker* par exemple, là où Eliot cite en partie les écrits d'un aïeul. Cet extrait a fait l'objet d'un commentaire lors de la venue de Claude Vigée en 2006 et donc je ne m'y attarderai pas, mais on ne peut que noter le caractère lourd, fruste et sensuel de cette danse du solstice d'été entre villageois, danse qui s'inscrit dans la durée, mais qui sera reproduite par les générations suivantes. Claude Vigée dit à ce propos : « Il [T.S. Eliot] effectue ces collages médiévaux pour évoquer les rondes des paysans au milieu des champs [...] Le cycle naturel est évoqué dans un langage vraiment archaïsant. J'ai essayé de le rendre, mais sans exagérer [...] par mes propres rythmes et par l'usage de certains mots qui sont en effet un peu vieillots en français, alors qu'ils sont carrément archaïques dans le poème anglais. »⁷

D'autres exemples de cet ancrage dans le monde sensuel transparaissent dans le choix de certains mots : le choix du mot « chemin » (23) évoqué dans mon introduction et qui renvoie à un trajet géographique et spirituel alors que l'autre possibilité, le mot « voie », est plus abstrait ; ou encore le choix de « serpolet » (23) au lieu de « thym sauvage » pour traduire « *wild thyme* » (25).

la clématite et la cloche marine

Pour clore cette réflexion sur la traduction de *Four Quartets*, j'aimerais en évoquer la musicalité à travers deux exemples. Le premier, tiré de « Burnt Norton » :

*« Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us ; tendril and spray
Clutch and cling?
Chill
Fingers of yew be curled
Down on us? »* (17)

La description d'Eliot est ambiguë ; elle hésite entre la douceur caressante de la clématite et les doigts crispés, presque hostiles, de l'if.

⁷ *Palimpsestes* 20, *op. cit.*, p. 214.

L'hélianthe se tournera-t-il vers nous, la clématite va-t-elle
 S'égarer jusqu'au sol, se ployer vers nous; la vrille et la brindille
 Saisir et s'agripper?
 Glacials
 Les doigts de l'if se replieront-ils
 En descendant sur nous ? (14)

Le geste de l'if qui tend ses doigts comme pour saisir le promeneur est particulièrement bien restitué par le groupe prépositionnel « *down on* » qui est étoffé dans la traduction : « descendant sur nous ». Mais ce qui retient l'attention et captive, c'est l'harmonie imitative : ainsi l'allitération du /s/ « saisir » / « [s]'agripper », qui reprend le /k/ anglais « *clutch* » and « *cling* », mais aussi l'assonance « vrille » / « brindille » qui suggère les circonvolutions de ces plantes qui semblent s'étirer dans la direction du promeneur.

Toutefois il arrive que la musicalité trouve son point d'ancrage non pas dans les sons, mais dans la construction syntaxique du vers. Dans *The Dry Salvages*, Eliot entend une cloche qui sonne : « *the sound of the sea bell's / Perpetual angelus* » (37), vers que Claude Vigée traduit ainsi : « La cloche marine qui sonne / Son angélus perpétuel » (36). Le fait de placer le verbe « sonne » tout à la fin du vers crée un espace. Le lecteur doit s'arrêter là, observer une pause avant de poursuivre et passer au vers suivant. Comme souvent dans *Four Quartets*, la cloche qui sonne indique un hiatus, un entre-deux temporel ou spirituel, donc cette pause à la fin du vers en français est tout à fait juste, exacte. Et puis elle pourrait presque se prolonger, car le vers s'ouvre sur la mer, sur le recueillement auquel nous convie le tintement. Ensuite la recatégorisation du nom « *sea* » en adjectif « marine » – « la cloche marine » – permet de préserver la relation énigmatique entre l'eau et le son : d'où provient ce son mélodieux ? Est-ce une cloche ou est-ce le flux et le reflux de l'eau ? Ou bien encore la cloche est-elle marine, car faite d'eau ?

... une image, belle et saisissante, qui invite au recueillement, là où ma lecture s'achève.



Après-midi poétique de mars 2012.
 De gauche à droite : Jessica Stephens, Claude Vigée, Anne Mounic.