



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QU'ELLE
NOUS L'AVONS REÇUE**

Annie BRISSET

STRUCTURES DE SIGNIFIANCE ET TRADUCTION

Réflexions sur un poème de W.H. Auden

Thèse présentée à l'Ecole des
études supérieures de l'Université
d'Ottawa en vue de l'obtention de
la maîtrise en Linguistique appliquée,
option traduction.

© A. Brisset, Ottawa, Canada, 1980

Je remercie M. Brian Harris à qui je suis redevable de mes connaissances en théorie de la traduction, d'avoir bien voulu accepter de diriger cette thèse et de m'avoir permis d'en exposer les principaux éléments dans son séminaire.

Je remercie également M. Pierre Van Rutten qui a très obligeamment assumé la co-direction de ce travail et dont les conseils ainsi que les commentaires critiques m'ont été précieux.

L'origine de cette étude doit enfin beaucoup à l'enseignement très stimulant de M. Claude Tatilon.

Ce ne sont pas les choses qui m'intéressent,
mais les rapports entre les choses.

Georges Braque

Le principal problème de l'épistémologie moderne, c'est la complexité. Que ce soit en sciences, en économie, en linguistique, en sociologie, la tâche actuelle est moins d'assurer des principes simples que de pouvoir décrire des enchevêtrements, des relais, des retours, des ajouts, des exceptions, des paradoxes, des ruses, tâche qui devient très vite combative puisqu'elle s'attaque à une force désormais réactionnaire: la réduction.

Roland Barthes

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	page 5
--------------------	--------

A.- ANALYSE D'UN POEME DE W.H. AUDEN

I.- Isotopies phoniques ou isophonies	24
1) Isotopies prosodiques ou isorythmies	24
2) Isotopies consonnantiques et vocaliques ..	28
3) Synthèse	46
II.- Isotopies syntaxiques ou isotaxies	58
1) Isotaxie interrogative	58
2) Isotaxie affirmative	59
III.- Isotopies sémantiques ou isosémies	67
1) Repères méthodologiques	67
2) Anthropos: actants et antactants	74
3) Cosmos: le chronotope	94
4) Logos	110
4.1 La fable et le code	112
4.2 Le poème et la dialectique	115
4.3 L'intertexte et l'ironie	122

B.- TRADUCTION ET TRANS-SEMIOTISATION

I.- Translèmes et programme translatif	135
- Définition du programme translatif	136
- Définition du translème	136
- Tableau du programme translatif	137
II.- Application: analyse critique d'une traduction du poème d'Auden	141
- Translème vs unité translémique	157
- Etude du translème: 'actants'	159
- Première ébauche de traduction	169
- Seconde ébauche de traduction	179

CONCLUSION	180
------------------	-----

2

NOTES page 187

BIBLIOGRAPHIE GENERALE 211

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE 222

GLOSSAIRE 228

TABLEAUX ET SCHEMAS

Tableau prosodique 25

Transcription phonétique du poème 29

Tableau des isotopies consonnantiques 30

Tableau des isotopies vocaliques 39

Matrice phonique du poème 57

Tableau synthétique des isotaxies 62

Analyse componentielle des actants 77

Lecture de l'isotopie: 'Mort' 103

Programme translatif 137

Schémas des connexions phono-
sémantiques entre les actants 160

INTRODUCTION

Il n'y a pas de discours sur la traduction qui ne s'accompagne, implicitement ou explicitement, d'une classification de son objet. C'est ainsi qu'on oppose communément la traduction littéraire et la traduction non littéraire, c'est-à-dire deux genres, eux-mêmes subdivisés en plusieurs catégories. Mais c'est en même temps deux pratiques qu'on oppose, l'une ressortissant à l'art et l'autre à la technique ou à la science.

A l'époque moderne, on peut situer l'origine du débat qui sous-tend cette dichotomie sans lui correspondre tout à fait, au moment où les acquisitions de la linguistique ont permis à la traduction de dépasser l'empirisme et de se constituer en une opération susceptible d'une approche scientifique. A des théoriciens comme Fedorov ou Vinay et Darbelnet qui revendiquaient son inscription dans la linguistique, s'opposaient des praticiens comme Cary pour qui la traduction, et à plus forte raison la traduction littéraire et poétique étant un art, pouvait se dispenser de cette nouvelle discipline dans laquelle ils ne voyaient qu'une abstraction formelle. En rappelant cet

affrontement qui a vu deux camps s'accuser réciproquement de "déviation linguistique" et de "déviation littéraire", Mounin a bien montré que la traduction s'engageant dans la voie de la scientificité, soulevait un problème épistémologique doublé d'un problème idéologique⁽¹⁾.

Le débat n'est pas clos et c'est à peine s'il s'est déplacé au fur et à mesure que la science du texte a évolué et que s'est élargi le champ des disciplines dont la traduction est reconnue justiciable. Mais cette dette est loin d'être admise par tous. Etiemble dénonce les "terrorismes du jargon" que pratiquent les "racistes de la théologie linguistique", ces "docteurs" occupés à "discuter sur le sexe des langues" lorsque la traduction (poétique) est "patience et talent"⁽²⁾. Steiner, pour sa part, déclare son "étonnement devant la poussée d'une nouvelle critique sémiotique et largement structuraliste" de surcroît marxiste et psychanalytique⁽³⁾. Croyant échapper aux modes ou aux excès, la théorie de la traduction continue à s'énoncer partiellement ou totalement en marge de la théorie du texte en ce qu'il est énonciation et productivité.

Art ou science, l'enjeu du débat sur la traduction demeure identique et lorsque la science est convoquée pour ou contre l'art, c'est encore au nom de la traduction littéraire et de son degré supérieur, la traduction poétique. L'opposition art/science

renvoie toujours à la dichotomie littéraire/non littéraire sans qu'il y ait correspondance terme à terme car l'idéologie s'exerce tout autant du côté de la science où elle découpe des domaines qu'elle revendique ou qu'elle récuse selon l'utilité qu'elle leur attribue pour la traduction.

Nombre de théoriciens à ranger dans le camp des scientifiistes excluent a priori la traduction littéraire, considérant que seule les intéresse "la restitution des contenus"⁽⁴⁾ et non celle de "l'effet poétique". Se dégage ici l'idéologie esthétisante qui perçoit le texte littéraire et plus encore le texte poétique comme ornatus. A cet égard, il est significatif de voir Taber et Nida établir un ordre hiérarchique entre "traduire le sens" et "traduire le style"; ce dernier est supplément ornemental, producteur de l'effet esthétique⁽⁵⁾.

Ou bien c'est a posteriori que certains modèles s'avèrent ou sont déclarés inopérants pour les textes littéraires. Ainsi, l'équivalence Texte $\leftrightarrow$ Sens de Melchuk qui repose sur la synonymie des énoncés, en est un exemple⁽⁶⁾.

A l'opposé, mais selon une complémentarité logique, Meschonnic qui rattache la traduction littéraire à la textualisation, compte tenu du sujet et des conditions de production socio-historiques, revendique pour elle une théorie distincte⁽⁷⁾.

Enfin, dans un troisième groupe de théoriciens qui cherchent à établir un modèle général, Ljudskanov pose que la traduction, quel qu'en soit l'objet, est une transformation sémiotique et n'a donc pas besoin de faire appel à une approche spécifique et de même nature que le texte⁽⁸⁾. Si la théorie de Ljudskanov englobe dans une même démarche les deux champs traditionnellement dissociés, ce n'est pas sans réserver aux textes littéraires une catégorie à part dans la mesure où l'élément esthétique pose dès problèmes spécifiques qui résistent à l'algorithmisation, du moins pour l'instant.

Pour tenace qu'elle soit puisqu'elle subsiste dans les théories les plus englobantes, cette classification ne définit jamais ses critères, et comment départager le littéraire du non littéraire? Où se situe la ligne de démarcation? Qu'est-ce qui justifie, par ailleurs, la valorisation et la sublimation du littéraire et plus encore du poétique? Puisque les théories de la traduction accordent aux textes littéraires une spécificité qu'elles érigent en objet privilégié de recherches ou qu'elles rejettent au contraire comme fait esthétique et non comme fait de langage et pratique signifiante, il faut se demander en quoi consiste cette spécificité. Autrement dit, qu'est-ce que la littérature? Question-piège car on sait que:

"La littérature en tant que discours autonome comportant en lui-même ses propres lois et sa spécificité intrinsèque est presque unanimement

contestée, et le concept de 'littérarité' qui voulait la fonder est aisément interprété comme une connotation socio-culturelle variable selon le temps et l'espace humains." (9)

Cette réponse trouvée chez Greimas souligne le caractère non scientifique du partage traditionnel de l'objet de la traduction en deux genres, ceux-ci étant tributaires d'une classification des arts et des discours par un système idéologique.

Pour mieux illustrer notre propos, prenons les énoncés suivants:

- 1) Une place au sommeil
- 2) Pétrole: tous les coûts sont permis
- 3) La justice est une balance, c'est-à-dire un fléau
- 4) In Cod we trust
- 5) Les films X font bonne impression

A quelques différences près, le même phénomène apparaît, à savoir la superposition de deux sémèmes ou de deux syntagmes, l'un dénoté, l'autre connoté; et cette superposition est productrice d'un troisième élément de signification à classer dans la catégorie de l'ironie comprise au sens de Kenneth Burke⁽¹⁰⁾ c'est-à-dire comme pluralité de perspectives. On peut invoquer que ces énoncés ont en contexte une fonction différente, il n'en reste pas moins que leur traduction pose au départ le même problème qui est de restituer deux structures lexico-syntaxiques en concurrence au niveau profond dans un seul énoncé de surface.

Ainsi, l'équivalence de Melchuk: Texte $\Leftrightarrow$ Sens devient:

Texte $\Leftrightarrow$ { Sens 1 $\uparrow$
Sens 2 $\downarrow$ } ironie

Or, sur les cinq énoncés cités en exemple, un seul, le premier, appartient sans ambiguïté au domaine littéraire puisqu'il s'agit d'une phrase extraite d'Opéra Bouffe de Maurice Roche, et la dénomination "roman" figurant sur la page de couverture garantit l'inscription de cet énoncé dans l'espace textuel dit littérature. L'énoncé suivant est le titre d'un article paru dans un hebdomadaire. Le troisième énoncé, tiré d'une revue savante, accompagne la description d'un tableau dans le compte rendu d'une exposition de peinture. Son auteur, Michel Serres, est philosophe. En tout état de cause, ni le discours journalistique, ni le discours philosophique ne sont classés dans la catégorie "littérature". Le quatrième énoncé est extrait d'un discours politique prononcé à la Chambre des Communes d'Ottawa par un député de Terre-Neuve. Le cinquième enfin est un slogan publicitaire. A partir d'exemples de ce genre, n'est-on pas fondé à remettre en cause l'appropriation et surtout la mise à l'écart, par les théoriciens de la traduction, d'une catégorie de textes selon qu'ils sont ou non littéraires? On retrouve en effet dans les deux domaines arbitrairement délimités des faits de langage en tous points comparables, et même si elle se déclare hors du champ de la littérature, une théorie de la traduction devrait en rendre compte.

Reconnaître que la littérature n'est que "l'ensemble des

textes reçus comme littéraires dans une synchronie socio-culturelle donnée"⁽¹¹⁾, c'est remettre en question la pertinence de la dichotomie traduction littéraire/non littéraire, mais c'est par là-même devoir chercher ailleurs les critères qui motivent dans les faits l'existence d'une différenciation sur laquelle s'est indéniablement édifié ce qu'il est désormais convenu d'appeler la science du texte⁽¹²⁾.

Dans l'immédiat, on cherchera la justification d'un partage de l'espace textuel du côté de la théorie de l'information. Si l'on admet en effet que tout texte est porteur d'information, celle-ci étant comprise comme mise en forme d'éléments ou signes a priori connus de l'émetteur et du récepteur, il en résulte que la différenciation textuelle est fonction de la combinatoire de ces éléments. Puisqu'ils sont connus, seul leur assemblage est susceptible d'une variation qui s'inscrira entre deux pôles: automatisation vs innovation. On dira donc que l'espace textuel met en oeuvre des structures différentielles ayant une densité variable pouvant théoriquement aller de zéro, c'est-à-dire de la normativité absolue, jusqu'à l'entropie totale, auquel cas l'originalité est inversement proportionnelle à l'intelligibilité. C'est à partir de ces présupposés théoriques que Max Bense, en collaboration avec Abraham Moles, a établi son esthétique informationnelle⁽¹³⁾.

A l'opposition automatisation/innovation Moles fait corres-

pondre l'opposition information sémantique vs information esthétique. Max Bense la reprend à son compte mais il introduit un troisième concept pour mieux faire la distinction entre ce qui équivaut chez Moles à une opposition entre information scientifique et information artistique.

Ainsi distingue-t-il entre information documentaire, information sémantique et information esthétique:

""Jetzt geht der Mond auf" stellt in dieser Klassifikation eine dokumentarische Information dar, eine Observable, einen empirischen Satz, fast von der Art eines Protokollsatzes.""Jetzt geht der Mond auf" ist eine Beobachtung" bedeutet hingegen eine semantische Information; aber "Der Mond ist aufgegangen..." ist eine ästhetische Information und zwar im Hinblick auf Rhythmus und Metrum, also im Hinblick auf seine Stellung im Claudiusschen Gedicht. Man beobachtet leicht, dass die semantische Information wesentlich auf einer Transzendierung der dokumentarischen beruht, der Horizont der Beobachtung wird überschritten, wenn gesagt wird, dass es sich bei der Information um eine Beobachtung handelt oder die Information, dass es sich um eine Beobachtung handelt, bringt etwas weiteres zum Faktum der Beobachtung bei, dass selbst nicht beobachtbar ist;" (14)

Analysons brièvement cette classification. La distinction établie par Bense entre l'information documentaire et l'information sémantique est liée à l'existence, vérifiable dans la réalité, du fait ou de l'objet auquel l'énoncé se réfère, autrement dit à l'existence d'un référent. Cette conception, on le voit, recouvre la Bedeutung de Frege ⁽¹⁵⁾ pour qui le signifié équivaut à ce qui est perçu par les sens. En se fondant sur

la notion d'unité culturelle définie par Schneider⁽¹⁶⁾ ainsi que sur le concept d'interprétant de Pierce⁽¹⁷⁾, Umberto Eco a démontré dans La structure absente que le recours au référent est réducteur et préjudiciable parce qu'il empêche de "comprendre la nature du processus de signification" qui est culturelle:

"Lier la vérification d'un signifiant à l'objet auquel il se réfère donne lieu à des problèmes inutiles: a) celui de soumettre la valeur sémiotique du signifiant à sa valeur de vérité; b) celui de contraindre à déterminer l'objet auquel le signifiant se réfère, ce qui débouche sur une aporie totale." (18)

Si à tout signe correspond non pas un référent mais une unité culturelle définissable en terme d'interprétant, la distinction supplémentaire établie par Bense devient inutile. De plus, et c'est également l'un des reproches adressés par Eco à la notion de référent en tant que signifié, l'énoncé donné pour documentaire par Bense est analysable en signes parmi lesquels se trouvent des unités grammaticales comme l'article défini, auxquelles ne correspond aucun objet dans la réalité. A supposer que la distinction soit globalement pertinente à l'échelle de l'énoncé, elle est démentie à l'intérieur de l'énoncé lui-même dès qu'on le décompose en ses signifiants constitutifs.

Quant à l'information esthétique, si l'on s'en tient à l'exemple cité par Bense et à l'explication qu'il en donne, force est de conclure au caractère plus conventionnel que scientifique de la distinction. L'énoncé donné pour esthétique, à savoir:

"Der Mond ist aufgegangen..." n'a rien d'intinsequement esthétique. C'est uniquement le contexte qui le désigne comme tel ("...im Hinblick auf seine Stellung in Claudiussschen Gedicht"). Pourtant, on peut très bien concevoir la même séquence prononcée par un locuteur banal observant le ciel; dans cet autre contexte, en quoi le rythme et le nombre de syllabes seraient-ils moins esthétiques? La distinction n'est pas exempte d'un apriorisme qui valorise tout énoncé portant des marques poétiques conventionnelles: vers, mètre, rime, etc. Plus généralement, tout ce qui se donne pour art est réputé avoir un effet esthétique. Cette appellation dont Bense fait usage perpétue l'idéologie mystifiante du 'beau' en poésie. En corollaire, cette dénomination implique que l'information qu'elle qualifie n'a pas de réalisation hors du champ artistique, en l'occurrence poétique ou littéraire. D'une certaine façon, on retrouve la même ambiguïté chez Jakobson qui, pour illustrer la fonction poétique, se sert d'un slogan électoral: I like Ike, et rabaisse aussitôt après le rôle qu'y joue la fonction poétique.

A l'appui de sa classification Bense introduit une autre caractéristique qui tient à la codification de l'information:

"Eine dokumentarische Information wie "Jetzt geht der Mond auf" kann in verschiedenen Codierungen, Sprachen, Zeichensystemen usw. gegeben werden. Eine ästhetische Information bleibt ihrem Wesen, ihrer Funktion nach an ihre Mittel, an ihre singuläre Realisierung gebunden. Die Informationsbeträge einer ästhetischen Information sind in jedem Falle

Realisierungsbeträge, daher mindestens im Prinzip auch unübersetzbar. "Der Mond ist aufgegangen / die goldnen Sternlein prangen / am Himmel hell und Klar" ist in einer anderen Sprache eine andere ästhetische Information, wenn auch die gleiche semantische". (19)

L'information documentaire et l'information sémantique, constituées d'éléments redondants, prévisibles et remplaçables, admettent diverses codifications et peuvent donc être transmises de plusieurs façons sans que le sens en soit modifié. Melchu'k a précisément édifié sa théorie de la traduction sur ce principe de la synonymie des énoncés.

L'information esthétique se différencie de l'information documentaire et sémantique en ce qu'elle n'admet qu'une codification, c'est-à-dire qu'elle n'a qu'une réalisation formelle où la redondance et la prévisibilité sont minimales. C'est sa forme qui la signifie.

Cependant, il est contradictoire de dire que "l'information est dans chaque cas égale à sa réalisation" et d'affirmer aussitôt après que "dans une autre langue, il y aura une autre information esthétique même si l'information sémantique reste la même". Car ou bien la forme participe à la signification et toute trans-formation d'un énoncé esthétique en altère le sens, ou bien le caractère esthétique de l'information tient tout entier dans sa forme dès lors réduite à n'être qu'un supplément ornemental par rapport à ce que Mounin appelle les universaux

(20)
 substantiels. L'information documentaire réintégrant la catégorie de l'information sémantique pour les raisons précédemment exposées, on voit alors resurgir sous de nouveaux vocables l'ancienne dichotomie du fond et de la forme avec la dissociation qui lui correspond: traduire le sens et traduire le style. Pour y obvier, Haroldo de Campos (21) a réinterprété l'information esthétique en termes de "signe esthétique" et d'"iconicité". Toutefois, l'existence et le statut d'une entité telle que le "signe esthétique" sont sujets à caution. Selon la définition de Benveniste, en effet:

"Pris en lui-même, le signe est pure identité à soi, pure altérité à tout autre, base signifiante de la langue, matériau nécessaire à l'énonciation. Il existe quand il est reconnu comme signifiant par l'ensemble des membres de la communauté linguistique, et il évoque pour chacun, en gros, les mêmes associations et les mêmes oppositions" (22)

Si tant est que le signe puisse contracter une valeur "esthétique", ce ne peut donc être que par l'instauration de nouveaux rapports d'association ou d'opposition à l'intérieur de la langue ou de la textualité; auquel cas l'esthétique concerne l'énonciation et non le signe, hormis peut-être certains phénomènes de cratylisme (23), somme toute restreints, car malgré la célèbre visée mallarméenne qui "de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue", on peut difficilement réduire toute poésie au cratylisme ou à l'iconicité. On notera que la création poétique prétend, même ici, être la refonte de plusieurs signes.

Ce qui distingue l'énoncé "Der Mond ist aufgegangen...", ce n'est pas son inscription dans une entité culturelle dite poème, mais la mise en oeuvre de liaisons spécifiques, la plus visible étant la rime, qui le détachent de la pratique langagière normalisée où les éléments mis en rapport acquièrent par là-même une polyvalence.

Ce que Moles et Bense nomment information esthétique peut donc se redéfinir de manière plus exacte comme intervention sur le matériau linguistique pour créer de nouvelles structures de signifiante. J. Kristeva définit cette intervention comme :

"travail de différenciation, de stratification et de confrontation qui se pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structurée.
(...)"

Ce travail, justement, met en cause les lois des discours établis." (24)

Le procès de signifiante que recouvre ce "travail" n'est pas réductible à une information au sens de mise en forme par rapport à laquelle le sémantisme aurait un statut ambigu comme dans l'esthétique informationnelle qui, rappelons-le, s'est constituée à partir de la musique et des arts de figuration. Moles et Bense ont omis de prendre en compte le fait que :

"La langue est le seul système dont la signifiante s'articule ainsi sur deux dimensions. Les autres systèmes ont une signifiante unidimensionnelle: ou sémiotique (gestes de politesse; mudras) sans sémantique; ou sémantique (expressions artistiques) sans sémiotique."

que. Le privilège de la langue est de comporter à la fois la signifiance des signes et la signifiance de l'énonciation". (25)

La langue est un matériau structuré, en quelque sorte déjà "informé", doté d'un mode de signifiance qui lui est propre et inhérent. La fonction sémiotique telle que Hjelmslev (26) l'a définie, s'y réalise comme une solidarité de l'expression et du contenu. Par conséquent, agir sur la langue, c'est remanier à la fois ses lois formelles et sémantiques.

Redéfini en fonction du procès de signifiance, le type d'information appelé 'esthétique' par Moles et Bense se trouve dépouillé de toute connotation valorisante. Du même coup, ses actualisations dans l'espace textuel non sublimé que représente le champ extérieur à la littérature ne sont plus censurables par les théoriciens de la traduction. L'élimination de la connotation 'esthétique' entraîne également celle de la génologie qui classe les textes en littéraires et non littéraires et qui, à l'intérieur même de la littérature, établit une distinction hiérarchique entre prose et poésie. Nombres de textes contemporains manifestent une interpénétration des deux genres dont la dissociation devient par conséquent de plus en plus factice.

Les structures différentielles et polyvalentes qui résultent du travail du sujet sur la langue ont des manifestations dans l'espace textuel global; ou, pour le dire autrement, la langue ne pouvant s'actualiser en dehors d'un sujet parlant, ses mani-

festations oscillent toujours potentiellement entre la subjectivité et l'intersubjectivité, c'est-à-dire l'individuation qui refait la signifiante et la normalisation qui, entre autres, préserve intactes les structures linguistiques. A ces deux pôles on fera respectivement correspondre le texte-pratique et la métalangue, en reprenant deux catégories de discours établies par Kristeva⁽²⁷⁾. Il ne s'agit pas de rétablir sous cette dichotomie la notion de littérature ou de style comme écart. Ces catégories ont été retenues en raison de leur valeur opératoire car elles permettent d'observer les structures de signifiante qui se jouent dans un espace complexe où interviennent non seulement les structures linguistiques mais encore le sujet de l'énonciation, les codes littéraires et esthétiques, le référent, le destinataire etc.

A la métalangue correspond le discours logico-prédicatif de l'objectivité et de la positivité, celui où la fonction référentielle de Jakobson est susceptible de se manifester à l'état pur. Retranché derrière un 'nous' si ce n'est l'anonymat, le sujet de l'énonciation en est refoulé. Le destinataire de ce discours systématique, homogène, transparent, "éternellement communicable", est lui-même indifférencié⁽²⁸⁾. A l'extrême se situe le texte comme pratique que Kristeva définit en ces termes:

"... une telle pratique assume des sens qui tombent sous des lois et des sujets susceptibles de les penser; mais, sans s'arrêter

à eux, sans les hypostasier, elle passe outre, les met en cause, les transforme.

(...)

Les structures linguistiques qui témoignent de cette pratique du procès sont fondamentalement modifiées. Les changements rythmiques, lexicaux, voire syntaxiques, perturbent la transparence de la chaîne signifiante, et l'ouvrent vers le creuset matériel de sa production. On ne lira Mallarmé ou Joyce qu'en partant du signifiant vers le procès pulsionnel-matériel-social qu'il couvre.

Cette pratique du procès n'a pas de destinataire; il n'y a pas de sujet, fût-il divisé, qui puisse l'entendre. Cette pratique ne s'adresse pas (...)

(...) le procès dont il s'agit brise la totalité de l'objet visionné, et en investit des fragments (couleurs, lignes, formes) eux-mêmes liés à des sons, à des mots, à des significations qu'il réajuste dans une combinatoire nouvelle. Ce moment combinatoire qui accompagne le procès destructeur et en fait une pratique, se produit en référence à un arrêt, à une limite, à une barrière symbolique.

(...)

Cette pratique ne se comprend pas sans être effectuée: l'effectuer exige que le sujet quitte sa position "méta-", la série des masques ou la pellicule sémantique, et qu'il accomplisse le trajet complexe de la signification.

Elle trouve sa réalisation dans des textes que notre culture accepte depuis la fin du XIX^e siècle. Avec Lautréamont, Mallarmé, Joyce, Artaud, lire signifie abandonner l'opération lexicale-syntaxique-sémantique du déchiffrement, et refaire le trajet de leur production." (29)

A l'opposition entre information sémantique et information esthétique pourrait se substituer cette bipolarité: méta-

langue / texte-pratique, moins idéologiquement connotée et plus opératoire. Elle délimite l'espace où s'insèrent les manifestations écrites de la langue, c'est-à-dire l'objet de la traduction, avec toutes leurs gradations en fonction de la densité des structures différentielles de signifiante qui peuvent être ponctuelles, disséminées ou systématiques, intégrées à des systèmes axiologiques variables et liées à diverses fonctions qui ne sont pas nécessairement d'ordre esthétique. Néanmoins, dès qu'apparaît un fait de langage ressortissant à la pratique signifiante, le problème de sa traduction se pose en termes spécifiques puisque la polyvalence qui le caractérise, ou ce qu'on peut appeler un surcodage, multiplie les choix et complique le "processus de décision" qu'est la traduction interlinguistique comme le montre notamment Jiri Levy⁽³⁰⁾.

• L'objet de ce travail est d'illustrer par un exemple concret la manière dont se réalise le procès de signifiante en tant que pratique, au sens donné par J. Kristeva, et d'étudier les problèmes qui en découlent du point de vue de la traduction. Pour ne pas céder à l'anthologisation dénoncée par André Lefevere⁽³¹⁾, on a choisi de faire porter l'analyse sur la totalité d'un texte dont la longueur devait être limitée en raison de la nature même de ce travail. Un poème a donc été retenu pour sa valeur exemplaire et paradigmatique, les structures de signifiante y étant particulièrement denses. Il s'agit du

poème O where are you going? de W.H. Auden, publié pour la première fois en 1932 dans le recueil The Orators dont il constituait l'Epilogue.

'O where are you going?' said reader to rider,
'That valley is fatal when furnaces burn,
Yonder's the midden whose odours will madden,
That gap is the grave where the tall return.'

'O do you imagine,' said fearer to farer,
'That dusk will delay on your path to the pass,
Your diligent looking discover the lacking
Your footsteps feel from granite to grass?'

'O what was that bird,' said horror to hearer,
'Did you see that shape in the twisted trees?
Behind you swiftly the figure comes softly,
The spot on your skin is a shocking disease.'

'Out of this house' - said rider to reader,
'Yours never will' - said farer to fearer,
'They're looking for you' - said hearer to horror,
As he left them there, as he left them there.

L'analyse de ce poème reposera sur quelques concepts empruntés à la sémiotique textuelle dont l'isotopie, le chronotope ou organisation spatio-temporelle, et l'intertextualité. Dans l'état actuel de la science du texte, la sémiotique s'impose en effet comme la méthode la plus apte à rendre compte du texte comme énoncé et comme énonciation et à saisir toutes les composantes internes et externes qui en fondent la signifiante.

Emprunté à la sémantique structurale de Greimas, le concept d'isotopie, concept central de cette étude, se définit comme "la récurrence de catégories sémiques, que celles-ci soient thématiques (ou abstraites) ou figuratives."⁽³²⁾ Ce concept est opératoire en ce sens qu'il fournit une grille de lecture permettant de retrouver, par une analyse transphrastique, l'homogénéité de textes polysémiques. Désignant au départ toute itérativité des unités de contenu, le concept d'isotopie a été⁽³³⁾ élargi et transposé au plan de l'expression, d'où son utilité pour l'analyse d'un texte en tant que pratique du procès de signifiante. Grâce en effet à cette nouvelle application,

"le discours poétique pourrait être conçu, du point de vue du signifiant, sous la forme d'une projection de faisceaux phémiques isotopes où l'on reconnaîtrait des symétries et des alternances, des consonnances et des dissonances, et, finalement, des transformations significatives d'ensembles sonores." (34)

Dans ce qui suit, on distinguera donc les isotopies phoniques ou isophonies qui elles-mêmes englobent les isotopies prosodiques ou isorythmiques ainsi que les isotopies consonnantiques et vocaliques; les isotopies syntaxiques ou isotaxies, et enfin les isotopies sémantiques ou isosémies.

A.- ANALYSE D'UN POEME DE W.H. AUDEN

I.- ISOTOPIES PHONIQUES OU ISOPHONIES

1.- Isotopies prosodiques ou isorythmies

La prosodie anglaise se caractérise par une alternance de syllabes accentuées et de syllabes non accentuées. Chaque vers se divise en pieds comportant un temps fort précédé, suivi ou entouré d'un nombre variable de temps faibles. Dans le poème d'Auden, temps forts et temps faibles se répartissent ainsi:

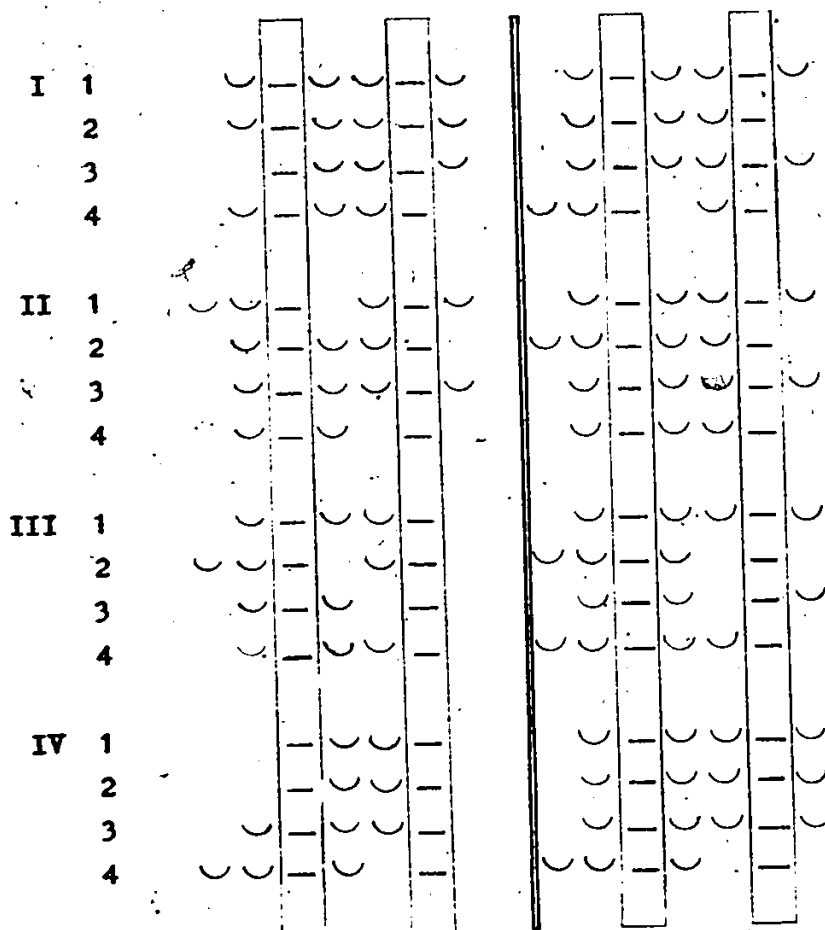
'O where are you going?' // said reader to rider,
 'That valley is fatal // when furnaces burn,
 Yonder's the midden // whose odours will madden,
 That gap is the grave // where the tall return.'

'O do you imagine,' // said fearer to farer,
 'That dusk will delay // on your path to the pass,
 Your diligent looking // discover the lacking
 Your footsteps feel // from granite to grass?.'

'O what was that bird,' // said horror to hearer,
 'Did you see that shape // in the twisted trees?
 Behind you swiftly // the figure comes softly,
 The spot on your skin // is a shocking disease.'

'Out of this house' // said rider to reader,
 'Yours never will' // said farer to fearer,
 'They're looking for you' // said hearer to horror,
 As he left them there, as he left them there.

Chaque vers comprend quatre temps forts et donc quatre pieds. Ce tétramètre est coupé en son milieu par une césure qu'un signe diacritique - point d'interrogation, virgule ou tiret - marque souvent. Le poème se divise le long d'un axe vertical, celui de la césure, en deux parties qu'on désignera par A et B; elles-mêmes se caractérisent par la présence de deux axes, a et b, qui correspondent aux temps forts. En remplaçant chaque syllabe par l'accent prosodique qui lui est propre, on obtient le schéma suivant:



Ce schéma fait apparaître une régularité rythmique qui, toutefois, n'est pas absolue étant donné la distribution erratique des temps faibles, d'un vers à l'autre et d'une strophe à l'autre. Une exception est à faire pour l'alternance:

- / 0 qui marque la fin des vers des trois premières strophes. La distribution des temps faibles paraît aléatoire et pourtant on observe une régularité rythmique décroissante de la première à la troisième strophe tandis que la quatrième strophe regroupe le maximum d'isorythmies, c'est-à-dire d'unités récurrentes ayant la même structure métrique.

Dans ce poème, on distingue les isorythmies suivantes:

- 1) I,1 // I,2 // I,3 // I,4 // II,1 // II,2 // II,3 // II,4 // III,1 // III,2 // III,3 // III,4 // IV,1 // IV,2 // IV,3 // IV,4;
- 2) I,1,B // II,1,B // III,1,B // IV,1,B // IV,2,B // IV,3,B;
- 3) l'isorythmie constituée par l'alternance des rimes dans les trois premières strophes;
- 4) IV,4,A // IV,4,B.

On peut s'attendre à ce que cette armature prosodique ou isorythmique préside à la distribution des invariants et des variables dont parle Jakobson à propos de la fonction poétique. Les syllabes accentuées sont à l'évidence mises en

relief et elles le sont d'autant plus que les syllabes non accentuées sont irrégulièrement réparties. Ce sont donc elles qui doivent logiquement porter les invariants. Cette convergence sera testée par une transcription phonétique du poème qui permettra d'extraire les unités consonnantiques et vocales qu'on portera tour à tour sur la grille isorythmique précédemment établie et qu'on regroupera en isotopies.

2. Isotopies phonétiques

2.1 Repères méthodologiques

L'extraction des isotopies consonnantiques et vocaliques ne peut se faire sans une transcription phonétique du texte. On utilisera pour cela l'anglais standard du dictionnaire de prononciation de Daniel Jones. Même si cette prononciation est, du propre aveu de l'auteur de cet ouvrage, une prononciation idéale et par conséquent artificielle, les écarts possibles ne sont pas de nature à modifier radicalement la démonstration.

Ensuite, on reportera sur la grille isorythmique les consonnes ou les groupes consonnantiques qui coïncident avec les axes des syllabes accentuées. On y ajoutera les consonnes ou les groupes consonnantiques qui se répètent, de préférence au même endroit, dans une ou plusieurs strophes, voire à l'intérieur du même vers, en les sélectionnant d'après leurs ressemblances phonétiques avec les consonnes accentuées qu'elles entourent ou en fonction de ce qu'on pourrait appeler leur densité itérative. Les mêmes critères présideront à la sélection des voyelles ou des groupes vocaliques reportés sur la grille.

La démarche suivante consistera à isoler toutes les redondances consonnantiques pouvant être regroupées en isotopies. On procédera de la même façon pour les unités vocaliques.

Suivra une synthèse des isotopies phonétiques dont le but sera de mettre en relief l'ordonnancement itératif qui sous-tend le jeu harmonique qu'on perçoit dès la lecture du poème.

Transcription phonétique:

ou 'hwær a: ju: 'goiŋ	sed 'ri:ðə tu 'raide
ðæt 'væli iz 'feɪtl	hwen 'fə:nisiz 'be:n
'jɒndəz ðə 'miðn	hu:z 'oudeɪz wil 'mædn
ðæt 'gæp iz ðə 'greiv	hwæð ðə 'tɔ:l ri'te:n
ou du 'ju i'mædzin	sed 'fiərə tu 'fiərə
ðæt 'dæsk wil di'lei	ɒn jœ 'pa:θ tu ðə 'pa:s
jœ 'dilidzənt 'lukiŋ	dis'kævə ðə 'lækiŋ
jœ 'fʊtsteps 'fi:l	fɹɒm 'grænɪt tu 'grɑ:s
ou 'hwɒt wɒz ðæt 'be:d	sed 'hɔrə tu 'hiərə
did ju 'si: ðæt 'seɪp	ɪn ðə 'twɪstɪd 'tri:z
bɪ'hænd ju 'swɪftli	ðə 'fɪgə kəmz 'sɒftli
ðə 'spɒt ɒn jœ 'skɪn	ɪz ə 'ʃɒkiŋ di'zi:z
'aʊt ɒv ðɪs 'haʊz	sed 'raɪde tu 'ri:ðə
'jœz nevə'wɪl	sed 'fiərə tu 'fiərə
ðə 'lukiŋ fɹ 'ju:	sed 'hiərə tu 'hɔrə
æz hi: 'left ðəm 'ðeə	æz hi: 'left ðəm 'ðeə

2.2 Isotopies consonnantiques

		A		B	
		a	b	a	b
I	1			sd	rd t rd
	2	δt vl z f l		hw	fn z bn
	3		dz mdn	hz	dz mdn
	4	δt g z g		hw δt	tn
II	1			sd	fr t fr
	2	δt dsk al			pə t δ ps
	3		llɛŋ	dsk	llɛŋ
	4	ftstɔs f		fr gr t grs	
III	1	hw wz δt		sd	hr t hr
	2	s t		δ	twstd trz
	3		sftl	δ	fgk sftl
	4	sp sk		z	sk zz
IV	1			sd	rd t rd
	2			sd	fr t fr
	3			sd	hr t hr
	4	z h lft δm δ		z h lft δm δ	

Plusieurs isotopies se dégagent de cet ensemble en apparence hétérogène. D'importance variable, les unités qui les composent sont à l'échelle d'un syntagme, d'un lexème, d'un phonème et parfois même d'un faisceau de traits phonétiques distinctifs. Il s'agit des isotopies suivantes:

- 1)
 - i) I,1,B // IV,1,B
 - ii) II,1,B // IV,2,B
 - iii) III,1,B // IV,3,B
 - iv) IV,4,A // IV,4,B

Les unités constitutives de ces isotopies sont de l'ordre du syntagme ou, plus précisément, elles s'étendent sur un hémistiche. Elles sont, terme à terme, rigoureusement identiques et par conséquent permutable. Elles sont constituées de séquences groupant des consonnes accentuées et d'autres qui ne le sont pas mais qui acquièrent le statut d'invariants en raison de leur position immuable par rapport à l'axe de la césure ainsi qu'aux axes des syllabes accentuées.

- 2) I,1,B // II,1,B // III,1,B // IV,1,B // IV,2,B // IV,3,B

La séquence réitérée /s/,/d/,/t/ ne comporte que des consonnes non accentuées mais leur position invariable

conjuguée à la fréquence de leur répétition leur confère une forte prévisibilité.

- 3) i) I,3 : A,b // B,b (midden / madden)
 II,3 : A,b // B,b (looking / lacking)
 III,3 : A,b // B,b (softly / swiftly)
- ii) I,1 : B,a // B,b (reader / rider)
 II,1 : B,a // B,b (fearer / farer)
 III,1 : B,a // B,b (horror / hearer)

Ces isotopies sont composées d'unités de l'ordre du lexème et dont la consonne initiale coïncide toujours avec l'axe des syllabes accentuées. La position de ces unités est rigoureusement définie à l'intérieur de chaque strophe, d'où leur forte prévisibilité encore une fois.

- 4) i) I,4 : A,a // A,b (gap / grave) /g/
 B,a // B,b (tall/return) /t/
- ii) II,4 : A,a // A,b (footsteps / feel) /f/
 B,a // B,b (granite / grass) /gr/
- iii) III,4 : A,a // A,b (spot/ skin) /sp/ /sk/
 B,a // B,b (shocking / disease) /ʃ/ /z/

Les unités redondantes se réduisent ici à une ou deux consonnes. Elles coïncident toujours avec les axes des syllabes accentuées et toujours au même endroit dans la strophe et dans le vers. D'où l'instauration d'une symétrie de part et d'autre de l'axe de la césure. Dans le cas de la troisième strophe les redondances, qui se situent au niveau des phèmes plutôt que des

phonèmes, sont à expliciter:

/sp/, /sk/ : /s/ + occlusive

/ʃ/, /z/ : fricatives

On peut considérer, à la limite, que ces deux isotopies n'en font qu'une, du moins si l'on ne retient que le premier phonème puisque dans tous les cas il s'agit d'une fricative.

En tout état de cause, on retiendra la redondance de /k/ qui rend les deux groupes symétriques par rapport à la césure.

- 5) i) I,2 : A,a // A,b (valley / fatal)
B,a // B,b (furnaces / burn)

ou: /v//l/ // /f//l/
/f//n/ // /b//n/

Fricatives labio-dentales,
/v/ et /f/ n'ont qu'une différence de voisement. Celui-ci se retrouve en /b/, d'où la symétrie à l'intérieur de ce qu'on pourrait considérer comme une seule isotopie dont l'unité serait:

labiale accentuée + alvéolaire

- ii) II,2 : A,a // A,b (dusk / delay)
B,a // B,b (path / pass)

ou : /d/ // /d/
/p//θ/ // /p//s/ : /p/ + fricative

La seconde unité de l'isotopie A,a // A,b ne coïncide pas rigoureusement avec l'axe de l'accentuation.

- iii) III,2 : A,a // A,b (see / 'shape)
 B,a // B,b (twisted / trees)

où: /s/ // /ʃ/ : fricatives alvéolaires
 /tw//s/ // /tr//z/ : occlusives dentales
 + vélaires + fricatives dentales et
 alvéolaires.

Les unités de ces isotopies sont placées
 sur les axes des syllabes accentuées.

- 6) i) I : 2,B,a // 2,B,b // 4,B,b
 /n/ // /n/ // /n/

- ii) II : 2,B,a // 2,B,b // 4,B,b
 /θ/ // /s/ // /s/
 fricatives dentales et alvéolaires

- iii) III : 2,B,a // 2,B,b // 4,B,b
 /s/ // /z/ // /z/
 fricatives alvéolaires dont l'écart
 est celui du voisement.

Toutes les consonnes de ces isotopies
 appartiennent à une syllabe accentuée
 sans qu'elles-mêmes portent l'accent.
 Les unités ne sont rigoureusement iden-
 tiques qu'en (i); ailleurs, la différen-
 ce se situe sur l'axe a.

Les isotopies ainsi regroupées comportent généralement
 deux unités qui s'articulent autour des axes de l'accentuation.
 Elles permettent de conclure à une homologie consonnantique

des trois premières strophes du poème puisqu'on y retrouve des isotopies semblables qui se correspondent terme à terme et qui occupent la même position sur la grille isorythmique.

D'autres redondances consonnantiques sont présentes mais leurs unités ont une distribution aléatoire par rapport à la grille. Ces isotopies se manifestent dans un même vers ou dans une même strophe; elles n'ont pas d'homologues dans le reste du poème.

Strophe I

1) Vers 2 et 4:

/ft/ (that) /z/ (is) /hw/ (when)
/ft/ (that) /z/ (is) /hw/ (where)

Les éléments répétés ont la même position sur la grille.

2) Vers 2, 3 et 4:

/hw/ // /hu/ // /hw/
(when), (whose), (where)

Position identique au début de l'hémistiche.

3) Vers 3:

Réitération du phonème /d/ immédiatement après les quatre temps forts du vers:

/'jɔndəz/ /'mɪdn/ /'oʊdəz/ /'mɛdn/

4) Vers 2,3 et 4:

Réitération du phonème /z/ entre les axes de l'accentuation, de part et d'autre de la césure excepté au vers 4.

/iz/ /fə:nisiz/, /jɔndəz/ /oudez/, /iz/

5) Vers 2,3 et 4:

Réitération du phonème /ð/

/ðæt væli/ /ðæt gæp/ /ðə midn/ /ðə greiv/ /ðə tɔ:l/

Strophe II

1) Vers 2:

Redondance de dentales

/ð/ /t/ /d/ /d/ /e/ /t/ /ð/

(that, dusk, delay, path, to, the)

2) Vers 3:

Triple répétition des phonèmes /d/, /l/, /k/

/dɪlɪdʒənt/ /lʊkiŋ/ /dɪskʌvə/ /lækiŋ/

3) Vers 4:

Triple répétition des phonèmes /f/, /r/, /s/

/fʊtstɛps fi:l frɒm grænɪt tu grɑ:s/

Dans le premier hémistiché on remarque l'isotopie que forme la répétition de l'unité suivante:

/f/ + occlusive (t, p) + /s/

4) Vers 3 et 4:

Répétition du phonème /j/ au début du premier hémistiché.

5) Vers 1, 2 et 4 :

Répétition du phonème /t/ dans le second hémistiché entre a et b, immédiatement après la syllabe accentuée.

Strophe III

1) Vers 2:

Réitération de consonnes alvéolaires où alternent occlusives et fricatives:

/s/ /ʃ/ /t/ /ʒ/ /ʃ/ /tw/ /t/ /d/ /tr/ /z/
(see, that, shape, the, twisted, trees)

2) Vers 3:

Répétition de l'unité:
fricative + fricative + occlusive vélaire,
où la position de l'occlusive se trouve inversée la seconde fois.

/ʃə figə kamz sɒftli/
/ʃ/ + /f/ + /g/ // /k/ + /s/ + /f/

3) Vers 4:

Redondance des fricatives:

/s/ /s/ /z/ /ʃ/ /z/ /z/

(spot, skin, is, shocking, disease)

Cette strophe tout entière est marquée par une allitération des fricatives.

C'est dans la première strophe surtout, ainsi que dans la dernière, que les isotopies consonnantiques sont les plus denses et les plus structurées. Cette structuration, comme l'atteste le deuxième groupe d'isotopies qu'on vient d'isoler, s'affaiblit dans la seconde strophe et se résout à une simple redondance de type allitératif dans la troisième. Les isotopies du premier groupe témoignent néanmoins de l'homologie consonnantique des trois premières strophes.

2.3 Isotopies vocaliques

		A				B			
			a		b		a		b
I	1	ou	ɛə		ou	e	ə	u	ə
	2	æ	æ	i	ei		ə:	i	ə:
	3		ɔ	o	i		ou	o	æ
	4	æ	æ	i	ei		ɔ:	i	ə:
II	1	ou	u		æ	e	ə	u	ə
	2		ʌ		i ei		a:	u	a:
	3	ɔ	i i		u i	i	ʌ		æ
	4	ɔ	u		i:		æ	u	a:
III	1	ou	ɔ	ɔ	æ ə	e	ɔ	ə	u
	2	i	i:		ei	i	i i		i:
	3		i ai		i i		i		ɔ i
	4		ɔ	ɔ	i		ɔ i	i i:	
IV	1		au		au	e	ə	u	ə
	2		ɔə		i	e	ə	u	ə
	3		u		u:	ɔ	ə	u	ɔ
	4	æ i:	e	e	ɛə	æ i:	e	e	ɛə

Le schéma qui précède fait apparaître les isotopies
vocaliques suivantes:

- 1) I,1,B // I,1,B // III,1,B // IV,1,B // IV,2,B // IV,3,B

L'unité réitérée: /e/ /ə/ /u/ /ə/ (ex/sed ri:dətu raidə/)
est composée d'éléments non accentués qui occupent toujours
la même position sur la grille isorythmique.

- 2) IV,4,A // IV,4,B

Séquence réitérée: /æ/ /i:/ /e/ /e/ /ɛə/
(/æz hi: left ʃem ʃɛə/)

- 3) i) I: 2,Ba // 2,B,b // 4,B,b
/ə:/ /ə:/ /ə:/
/'fə:nisiz/, /'bə:n/, /ri'tə:n/

II: 2,B,a // 2,B,b // 4,B,b
/a:/ /a:/ /a:/
/'pa:θ/, /'pa:s/, /'gra:s/

III: 2,B,a // 2,B,b // 4,B,b
/i/ /i:/ /i:/
/'twistid/, /'tri:z/, /di'zi:z/

Les éléments de ces isotopies sont toujours accentués
et ils occupent une position invariable sur la grille.

Il existe en A, c'est-à-dire dans la partie gauche du
poème mais à la même position par rapport aux axes de l'accen-
tuation, des éléments vocaliques qu'on pourrait, non sans
quelques réserves, regrouper en isotopies homologues des
précédentes. Leurs trois unités, bien que phonétiquement

très proches, ne sont jamais rigoureusement identiques. Il s'agit des groupes suivants:

I: 2,A,a // 2,A,b // 4,A,b
 /æ/ /ei/ /ei/
 /'væli/, /'feitl/, /'greiv/

II: 2,A,a // 2,A,b // 4,A,b
 /ʌ/ /ei/ /i:/
 /'dʌsk/, /di'lei/, /'fi:l/

III: 2,A,a // 2,A,b // 4,A,b
 /i:/ /e:/ /i/
 /'si:/, /'ʃeip/, /'skin/

ii) De ces groupes dont les éléments sont phonétiquement très proches, à défaut d'être identiques, et dont il faut exclure le phonème /ʌ/, on extraira l'isotopie que forme la triple répétition du phonème /ei/ sur l'un des axes de l'accentuation:

I,2,A,b // II,2,A,b // III,2,A,b
 /'feitl/ /di'lei/ /'ʃeip/

4) i) I,1,A / II,1,A / III,1,A
 Répétition de /ou/ au début du vers.

ii) I,1,B / II,1,B / III,1,B
 Répétition de /e/ au début du second hémistiché (said); cette isotopie fait écho à la précédente.

5) I: 2,B / 4,B
 /'fə:nisiz 'bə:n/, /ri'tə:n/

Répétition de /i/ immédiatement devant la syllabe accentuée qui porte la rime. Le même phénomène se reproduit dans les deux strophes suivantes. Seul change le phonème réitéré.

II: 2,B / 4,B

/tu ʒə 'pa:s/, /tu 'gra:s/

Répétition de /u/ devant la rime accentuée, avec un léger déplacement du premier élément par rapport à l'axe de l'accentuation.

III: 2,B / 4,B

/'twistid/, /di'zi:z/

Répétition de /i/ devant la syllabe accentuée de la rime.

Les isotopies ainsi isolées manifestent un caractère d'invariabilité par rapport à la grille isorythmique et elles établissent un rapport d'homologie vocalique entre les trois premières strophes.

On remarque plusieurs autres redondances vocaliques mais elles n'apparaissent qu'à l'intérieur d'un vers ou d'une strophe sans autres équivalents dans le reste du poème, ou encore les unités réitérées ne présentent pas de régularité par rapport à la grille isorythmique.

Strophe I

Le schéma vocalique révèle que dans cette strophe,

les redondances résiduelles sont les plus régulièrement organisées sous le rapport isorythmique.

1) Vers 2 et 4:

Réitération dans le premier hémistiché de la séquence: /æ/ /æ/ /i/ /ei/

/ðæt 'væli iz 'feitl/ // /ðæt 'gæp iz ðə 'greiv/

2) Vers 3:

Réitération du phonème /ə/ dans les deux hémistiches, immédiatement après une syllabe accentuée qui coïncide avec l'axe a:

/'jɒndəz/, /'ɒudəz/

Strophe II

1) Vers 3:

Réitération de /i/ à la fin des deux hémistiches, immédiatement après la syllabe accentuée:

/'lʌkiŋ/, /'lækiŋ/

2) Vers 3 et 4:

Réitération du phonème /ɔ/ au début des deux vers:

/jɔ:/, /jɔ:/

Strophe III

1) Vers 3:

Répétition de /i/ à la fin des deux hémistiches,

immédiatement après la syllabe accentuée:

/'swiftli/, /'softli/

2) Vers 1 et 4:

Réitération symétrique du phonème /ɔ/ dans la première syllabe accentuée des deux hémistiches:

1,A,a // 1,A,b // 4,A,a // 4,A,b
/'hwɔt/ /'hɔrɔ/ /'spɔt/ /ɔkiŋ/

3) Réitération particulièrement insistante du phonème /i/ dans toute la strophe, sauf dans le premier vers, ainsi que du phonème /ɔ/

Strophe IV

1) Vers 1:

A,a // A,b
/aut/, /haʊz/

Répétition du phonème /au/ sur les axes d'accentuation.

2) Vers 3:

A,a // A,b
/lukiŋ/, /ju:/

Répétition de la voyelle /u/, la seconde étant allongée.

3) Vers 2:

Par analogie, on est tenté de chercher dans

/jɔɜz: neʊ wɪl/ (Yours never will) une redondance

de même nature que précédemment, dans les vers 1 et 3. Cette analogie est possible si l'on fait porter l'accent sur "never" au lieu de "yours". Les voyelles à rapprocher deviennent alors /e/ et /i/. Ce sont des voyelles ouvertes, phonétiquement très proches. Si l'on retient cette isotopie, on voit s'établir une homologie vocalique entre les trois premiers vers de la strophe.

Du point de vue vocalique, c'est dans la première strophe et dans la dernière que les isotopies sont les plus nombreuses et les plus régulièrement structurées par rapport à la grille isorythmique. On observe une homologie vocalique entre les trois premières strophes, de même qu'il existe entre elles une homologie consonnantique. L'analyse des isotopies qui ne participent pas à cette homologie révèle une structuration vocalique décroissante entre la première et la troisième strophe; celle-ci manifeste une plus grande uniformité puisque deux voyelles y prédominent, qui créent une allitération.

2.3 Synthèse des isophonies

Le rapprochement des isophonies précédemment répertoriées va permettre de dégager la matrice phonique du poème. Ce rapprochement révèle tout d'abord que les isotopies consonnantiques et vocaliques répondent à des instances topographiques spécifiques à l'intérieur du texte et que celui-ci se découpe selon deux modalités: une modalité ternaire et une modalité binaire.

A la modalité ternaire correspondent les isotopies phonétiques qui établissent un rapport d'homologie, d'une part, entre les strophes I, II et III et, d'autre part, entre les vers 1, 2 et 3 de la dernière strophe. Ce sont les isotopies suivantes:

Strophes I, II et III

1) Isophonie syntagmatique

I,1,B // II,1,B // III,1,B
(said reader to rider, etc...)

2) Isophonies lexématiques

I,1: B,a // B,b (reader/rider)
II,1: B,a // B,b (fearer/farer)
III,1: B,a // B,b (horror/hearer)

- I,3: A,b // B,b (midden / madden)
 II,3: A,b // B,b (looking / lacking)
 III,3: A,b // B,b (softly / swiftly)

3) Isotopies phonématiques

Ces isotopies peuvent porter sur plusieurs phonèmes juxtaposés (consonnes ou voyelles) y compris sur une syllabe.

- i) I,2: A,a // A,b /'væli/, /'feɪtl/
 B,a // B,b /'fə:nɪsɪz/, /'bə:n/

- II,2: A,a // A,b /'dʌsk/, /di'lei/
 B,a // B,b /'pa:θ/, /'pa:s/

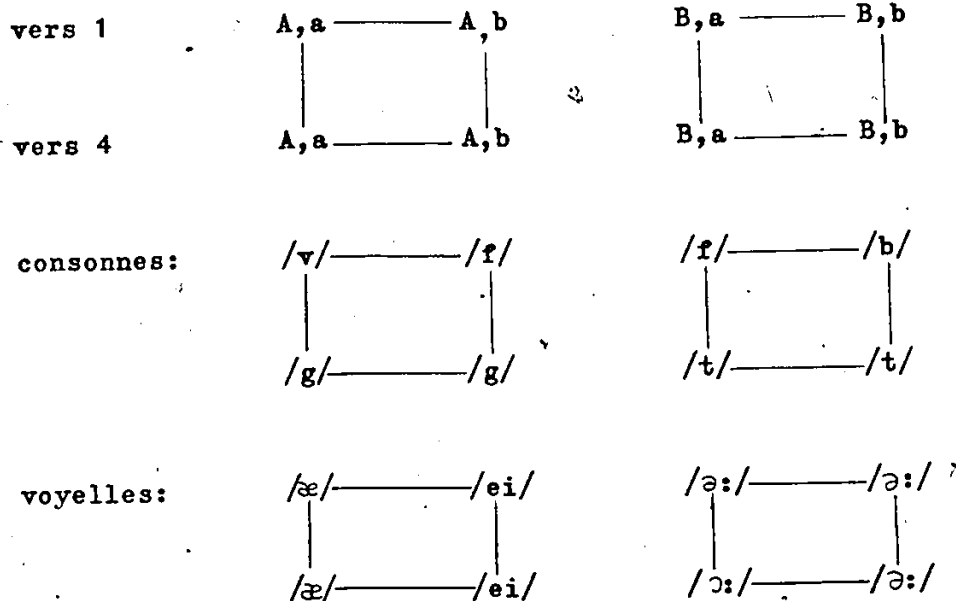
- III,2: A,a // A,b /'si:/, /'ɔɪp/
 B,a // B,b /'twɪstɪd/, /'tri:z/

- I,4: A,a // A,b /'gæp/, /'greɪv/
 B,a // B,b /'tɔɪl/, /ri'tə:n/

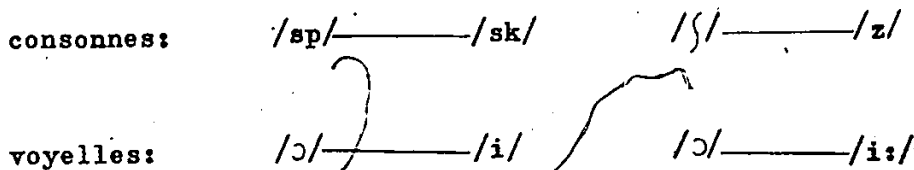
- II,4: A,a // A,b /'fʊtstɛps/, /'fiɪl/
 B,a // B,b /'grænɪt/, /'grɑ:s/

- III,4: A,a // A,b /'spɒt/, /'tɜːkɪn/
 B,a // B,b /'ɔːkɪn/, /di'zi:z/

Le consonnantisme est le ressort principal de ces isotopies mais un parallélisme vocalique supplée aux déficiences du parallélisme consonnantique. Ainsi, dans la strophe I, on observe les quadrilatères phonétiques suivants:



Ou encore, dans le quatrième vers de la strophe III:



- ii) I: 2,B,b // 4,B,b /'bæ:n/, /ri'tæ:n/
 II: 2,B,b // 4,B,b /'pa:s/, /'gra:s/
 III: 2,B,b // 4,B,b /'tri:z/, /di'zi:z/

Il s'agit de la rime. Fait intéressant, cette rime est annoncée au vers 2 puisqu'on voit également: 2,B,a // 2,B,b. Cela montre l'importance de la grille isorythmique qui, en isolant les syllabes accentuées, fait ressortir des rimes internes qu'on ne perçoit peut-être pas immédiatement à la lecture du poème. L'analyse de cette rime triple qu'on retrouve aussi trois fois, dans les strophes I, II et III, révèle une structuration phonétique décroissante de la première à la troisième strophe:

strophe	2,B,a	2,B,b	4,B,b
I	/æ:n/	/æ:n/	/æ:n/
II	/a:θ/	/a:s/	/a:s/
III	/ɪs/	/i:z/	/i:z/

En remplaçant tout phonème réitéré par un signe + et tout phonème non réitéré par un signe -, on obtient le tableau suivant:

strophe	2,B,a	2,B,b	4,B,b
I	++	++	++
II	+-	++	++
III	--	++	++

» Cette déstructuration ne touche que l'élément interne de la rime.

iii) Répétition du phonème /ou/ au début du vers 1 des strophes I, II et III. Cette isotopie phonétique renvoie à une isographie, à savoir la réinscription de la lettre majuscule: O au début de chaque strophe, comme la clé sur une partition; ce qui renforce la connotation musicale du tout dernier vers du poème qui fonctionne comme une coda.

Strophe IV

1) Isophonie syntagmatique

1,B // 2,B // 3,B

(said rider to reader, etc...)

2) Isophonies lexématiques

vers 1: B,a // B,b (rider / reader)
 vers 2: B,a // B,b (farer / fearer)
 vers 3: B,a // B,b (hearer / horror)

3) Isophonies phonématiques

vers 1: A,a // A,b /'aut/, /'hauz/
 vers 2: A,a // A,b */'nevə/, /wil/
 vers 3: A,a // A,b /'luki/, /ju/

Les éléments constitutifs de ces isotopies phonétiques coïncident avec les axes de l'accentuation ou occupent toujours, dans les trois premières strophes, une position identique par rapport à ces axes. On appellera isophonies primaires ces isotopies phonétiques dont les instances sont, dans le texte du poème, topographiquement solidaires de la grille isorythmique. Ce sont elles qui constituent l'armature isophonique du poème.

Entre les axes des syllabes accentuées s'insèrent d'autres isotopies phonétiques mais elles n'ont ni la même régularité isorythmique ni la même densité d'une strophe à l'autre. Prenons l'exemple du vers 3 de la strophe I où de semblables isotopies se manifestent:

I,3: /'jɔndɛz ʒə 'midn hu:z 'ɔudɛz wil 'mædn/

Trois convergences se dégagent:

- 1) /'midn/ // /'mædn/
- 2) /'jɔndɛz/ // /'ɔudɛz/
- 3) Le phonème /d/ est répété quatre fois dans la même position, c'est-à-dire immédiatement après le temps fort.

L'existence des isotopies suivantes:

I,3: /'midn/ // /'mædn/
 II,3: /'lukiŋ/ // /'ləkiŋ/
 III,3: /'swɪftli/ // /'sɒftli/

justifie l'analyse comparative des trois vers où elles se manifestent, d'autant plus que ces vers occupent la même position dans les trois strophes.

I,3: /'jɔndɛz ʒə 'midn hu:z 'ɔudɛz wil 'mædn/

II,3: /ʒə 'dɪlɪdʒənt 'lukiŋ dis'kɑvə ʒə 'ləkiŋ/

III,3: /bi'hænd ju: 'swɪftli ʒə 'fɪgə kɑmz 'sɒftli/

Le groupe d'isotopies /'midn/ // /'mædn/ etc..., en appelle

un autre:

- 1) /'jɔndəz/, /'oudəz/
- 2) /'dɪlɪdʒənt/, /dɪs'kɔvə/
- 3) /bɪ'hænd/, /'fɪgə/

Le troisième élément est à exclure. Quant au deuxième, on voit que les termes qui justifient son appartenance au paradigme, /di/, occupent une position dissymétrique par rapport à la grille isorythmique, c'est-à-dire que l'un est accentué mais que l'autre ne l'est pas.

Enfin, le vers 3 de la strophe I fait apparaître quatre fois le phonème /d/ et chaque fois dans la même position. En II,3, on est parallèlement tenté de rapprocher la triple répétition des phonèmes /d/, /l/ et /k/, répétition déjà signalée dans l'étude des isotopies consonnantiques, mais on constate que la distribution de ces phonèmes est aléatoire et qu'en tout état de cause, ils ne fonctionnent plus que comme simples éléments allitératifs. Lorsqu'on passe à III,3 la perte est encore plus grande puisque seule subsiste l'isotopie /'swɪftli/ // /sɒftli/. A noter toutefois la répétition des phonèmes /i/ et /f/ dans /'swɪftli/ et /'fɪgə/. Leur rapprochement s'impose puisqu'ils sont accentués dans les deux cas et qu'ils occupent une position symétrique par rapport à la césure. La césure s'interpose comme un miroir entre les deux unités

de cette isotopie. Cela dit, on n'observe aucune autre régularité isorythmique des phonèmes dont la réitération est pourtant particulièrement insistante dans cette strophe. Il s'agit, répétons-le, des fricatives et des voyelles /i/ et /o/.

On appellera isophonies secondaires ces isotopies phonétiques résiduelles qui, comme on vient d'en voir un exemple, ne sont pas répercutées de la strophe I à la strophe III ou dont les éléments sont disséminés par rapport à la grille isorythmique. En raison de leur distribution aléatoire, on ne reprendra pas ici l'énumération de ces isotopies phonétiques déjà inventoriées au stade de l'étude consonnantique et vocalique du texte.

L'analyse des deux catégories d'isophonies qu'on vient d'établir montre qu'elles répondent à deux fonctions distinctes et pour ainsi dire antinomiques. Les isophonies primaires sont constituées d'unités de longueur et de complexité variables allant du simple phonème jusqu'au syntagme. Elles présentent une structure d'emboîtement: certaines isophonies phonématiques s'intègrent à des lexèmes isophones qui, à leur tour, s'imbriquent dans des syntagmes isophones. Les isophonies primaires sont, par définition, tributaires de la grille isorythmique; ce qui a pour effet d'assigner une place fixe à chacune de leurs unités constitutives, soit dans les strophes I, II et III, soit dans les vers 1, 2 et 3 de la strophe IV. D'où l'instauration d'une homologie entre ces trois strophes ou ces trois vers.

Autrement dit, en y inscrivant topographiquement leur répétitivité, les isophonies primaires ont pour fonction d'assurer la similitude phonétique des trois premières strophes ainsi que des trois premiers vers de la quatrième.

Les isophonies secondaires ont une fonction inverse. Leurs unités constitutives se limitent à des phonèmes qui viennent s'intercaler, plus ou moins régulièrement, entre les unités des isophonies primaires. Il importe de souligner qu'elles ont avec celles-ci de nombreux éléments communs. Elles assurent donc l'homogénéité phonétique du vers ou de la strophe où elles se manifestent, continuité de type allitératif dont la prévisibilité n'est pas garantie puisque les isophonies de cette catégorie n'ont pas d'homologues topologiquement fixées dans le texte. Si les isophonies secondaires assurent aux strophes où elles s'actualisent une homogénéité phonétique qui leur est propre, cela signifie qu'elles les différencient. Outre cette fonction différenciatrice, elles établissent entre les trois premières strophes une hiérarchie structurelle décroissante. Dans ce qui précède, on a vu comment se désagrège la structuration isorythmique des isophonies secondaires lorsqu'on passe de la strophe I à la strophe III. Si l'ordre est fixé par la strophe I, en revanche il ne subsiste plus dans la strophe III qu'une redondance phonématique aussi prégnante qu'aléatoire. Dans la quatrième strophe qui condense et reprend

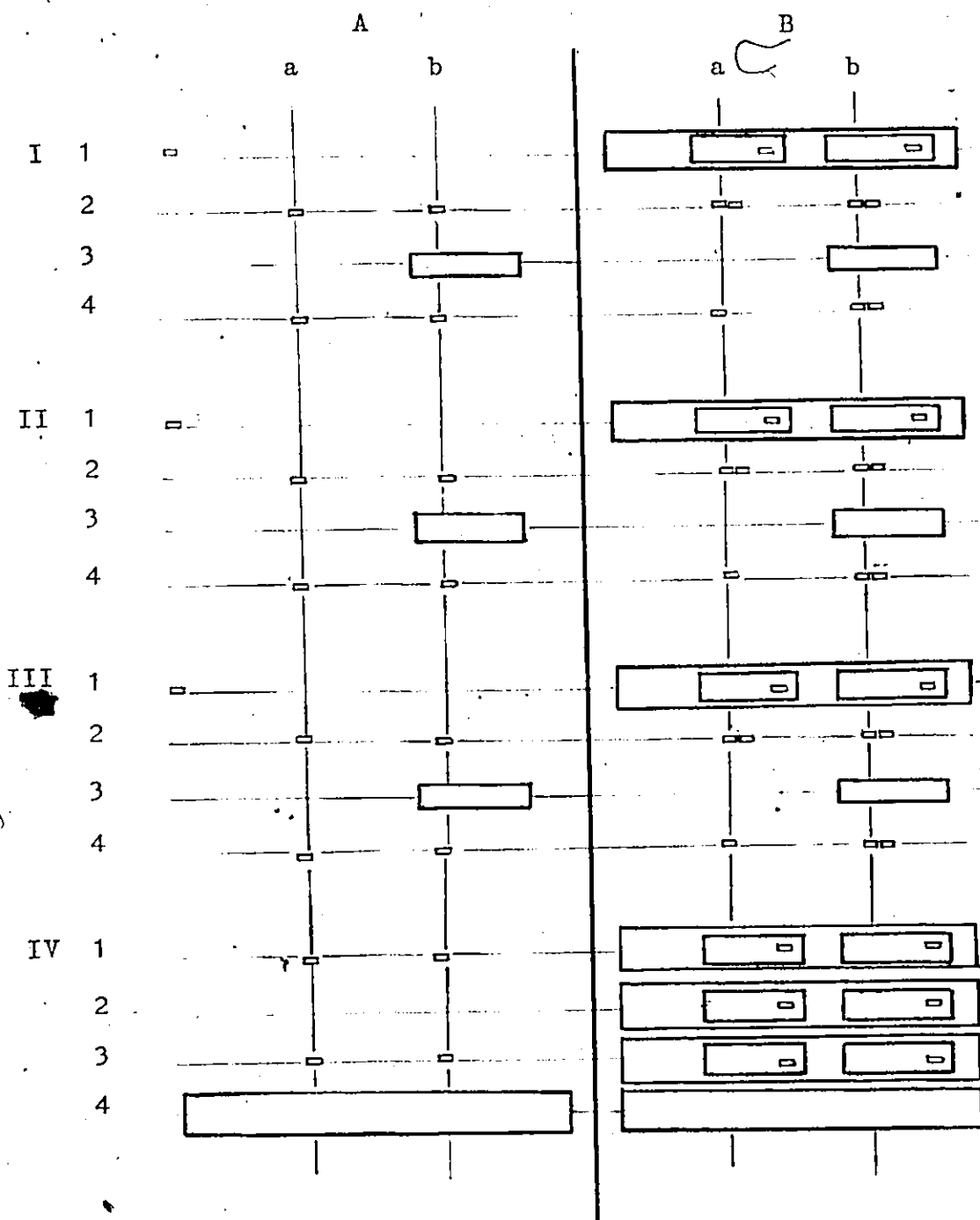
le jeu homologique des trois strophes qui précèdent mais où n'apparaît aucune isophonie secondaire, un ordre de nouveau s'établit. Autrement dit, la combinatoire des isophonies primaires et secondaires semble inscrire le poème dans une circularité dont le point de départ et le point d'aboutissement, c'est-à-dire la strophe I et la strophe IV, se confondent en instaurant un certain ordre des instances phoniques.

L'assemblage topographique des isophonies crée simultanément une double iconicité, celle de la progression et celle de la non-progression. En effet, si l'on se place du point de vue des isophonies primaires, aucune variation, c'est-à-dire aucune progression, ne se manifeste entre les strophes I, II et III alors que ces mêmes strophes révèlent une désarticulation progressive, ou une dé-composition, sur le plan de leurs isophonies secondaires.

Le texte se découpe également selon une modalité binaire. Du point de vue prosodique, le poème se divise en deux parties symétriques par rapport à la césure et chacune de ces parties comporte deux axes d'accentuation. Sur le plan phonétique, ce sont presque uniquement les isophonies primaires qui participent à ce binarisme puisqu'elles regroupent deux unités, chacune ayant son double, pour ne pas dire son calque phonétique. Or, ce binarisme des instances phoniques, c'est-à-dire à la fois prosodiques et phonétiques, crée une iconicité de l'écho.

A partir de cette analyse on peut établir la matrice phonique du poème:

Matrice phonique



grille isorythmique
 unité d'isophonie syntagmatique
 " " lexématique
 " " phonématique

II.- ISOTOPIES SYNTAXIQUES OU ISOTAXIES

Les isotaxies se divisent en deux groupes respectivement caractérisés par la forme interrogative et la forme négative.

1. Isotaxie-interrogative

Les éléments récurrents qui sous-tendent le modèle de l'isotaxie interrogative permettent d'établir le paradigme suivant:

I,1	0	where	are	you	going	Ø	?
II,1	0	do		you	imagine	(...)	?
III,1	0	what	was			(...)	?
III,2		did		you	see	(...)	?

L'interjection "0" est un élément rhétorique qui n'entre pas à proprement parler dans la structure interrogative, laquelle s'inscrit donc entre deux pôles: l'auxiliaire "do" ou le pronom interrogatif d'une part, de l'autre le point d'interrogation. L'isotaxie interrogative comporte deux variantes correspondant à deux structures syntaxiques différentes qui sont régies soit par un pronom interrogatif, soit par l'auxiliaire "do".

variante 1: where are ... ?
 what was ... ?

variante 2: do you imagine ... ?
 did you see ... ?

A l'alternance du pronom et de l'auxiliaire s'ajoute celle des temps, présent et passé, mais à l'intérieur du même paradigme et dans le même ordre. Ce parallélisme positionnel du temps consacre la rupture chronologique entre les deux premières strophes et la troisième et il appelle un rapprochement sémantique entre les deux termes de chacune des isotaxies considérées. Cela illustre bien l'enchevêtrement inéluctable des différents plans du texte dont la ségrégation artificielle n'est qu'un outil commode.

2. Isotaxie affirmative

L'isotaxie affirmative comporte quatre variantes:

Variante 1

I,1	said	reader	to	rider
II,1	said	fearer	to	farer
III,1	said	horror	to	hearer

IV,1	said	rider	to	reader
IV,2	said	farer	to	fearer
IV,3	said	hearer	to	horror

Cette isotopie a pour modèle:

verbum dicendi + destinateur + destinataire

Elle est scindée en deux parties que différencie la position syntaxique respective du destinateur et du destinataire, cette position se trouvant inversée dans la quatrième strophe. La dualité de cette isotopie, dualité d'ordre non pas syntaxique mais sémantique encore une fois, correspond à la double fonction du syntagme: verbum dicendi + destinateur + destinataire, qui trois fois explicite une question et trois fois explicite une réponse.

Variante 2

La deuxième variante de l'isotaxie affirmative correspond, au développement des questions contenues dans les trois premières strophes. Elle-même se divise en plusieurs sous-ensembles plus ou moins homogènes et qui répondent à des structures syntaxiques dont la densité varie beaucoup d'une strophe à l'autre.

I,2	That valley	is	fatal	when furnaces	burn
I,3	Yonder	(i)s	the midden	whose odours	will madden
I,4	That gap	is	the grave	where the tall	return

On peut considérer que l'adverbe "yonder" remplit la même fonction que les syntagmes nominaux "that valley" et "that gap" puisqu'il occupe la même place qu'eux dans la structure du modèle de cette isotopie. A la rigueur on peut y rattacher le syntagme suivant:

III,4	The spot (...)	is	a shocking disease
-------	----------------	----	--------------------

Cette isotopie de type affirmatif est donc concentrée dans la première strophe. Dans la strophe suivante, le développement de la question a un statut syntaxique à part. En effet, les trois derniers vers chevauchent l'isotaxie interrogative et l'isotaxie affirmative. On y relève l'isotopie suivante:

II,3	your	diligent looking	discover
II,4	your	footsteps	feel

Ce sont là des isotopies syntaxiques limitées et dispersées dans le texte. Néanmoins, leur perte de densité n'est pas sans importance.

La troisième strophe ne fait apparaître aucune isotaxie affirmative qui aurait un statut autonome par rapport au reste du poème, comme c'est indéniablement le cas dans la première strophe et dans la deuxième. En outre, si le quatrième vers de cette strophe s'intègre partiellement à la deuxième variante de l'isotopie affirmative, le troisième vers en revanche ne s'apparente à aucun modèle identifié, malgré les écarts possibles.

Entre la première et la troisième strophe se produit donc un effritement de l'isotaxie affirmative. Inversement, à cette dilution progressive des structures syntaxiques récurrentes de type affirmatif, correspond un renforcement de l'isotaxie interrogative comme le montre le tableau suivant:

strophe	Isotaxie interrogative	Isotaxie affirmative
I	1 question brève ↓ -	3 vers parallèles ↓ +
II	1 question longue ↓ -	2 vers partiellement parallèles ↓ -
III	2 questions ↓ +	aucun parallélisme ↓ -

Le verbe n'y ayant pas exactement le même statut, on pourrait y ajouter le syntagme:

II,2	your	path	Ø
------	------	------	---

De même qu'on peut rapprocher les syntagmes suivants:

I,3	odours	will	madden
II,2	dusk	will	delay

on peut regrouper ceux-ci:

II,2	on	your	path
II,4	on	your	skin

et l'on peut aussi établir l'isotopie suivante:

II,2	on	your path	to	the pass
II,4	from	granite	to	grass

Même si ce n'est qu'imparfaitement, le dernier vers de la troisième strophe se rattache à l'isotaxie affirmative qui domine la première strophe. Dans cette strophe où l'isotaxie affirmative est réduite au minimum, ce dernier vers fonctionne comme un rappel. Il sert aussi de pivot en annonçant le renversement qui s'effectue dans la quatrième strophe d'où l'interrogation est absente.

La quatrième strophe, comme la première, marque la convergence de l'isotaxie affirmative qui se manifeste ici sous trois formes dont celle qui a pour modèle :

verbum dicendi + destinataire + destinataire.

Variante 3

IV,1 Out of this house

IV,2 Yours never will

IV,3 They are looking for you

Du point de vue de leur structure, ces trois syntagmes n'ont rien en commun et ils s'écartent totalement des modèles établis. Leur regroupement ne se justifie que parce qu'ils ont une même fonction sémantique : ce sont des réponses et, par conséquent des affirmations - au sens large du terme car, à proprement parler, IV,2 s'apparente davantage à la négation. Quoi qu'il en soit, syntaxiquement, ils ne constituent pas une isotopie.

Variante 4

Il reste une dernière variante de l'isotaxie affirmative, celle qui s'inscrit dans le dernier vers du poème. Elle obéit à son propre modèle mais elle a ceci de particulier qu'elle se réalise à l'intérieur du même vers par le redoublement, terme à terme, d'une séquence syntaxique.

Interrogation et affirmation sont les deux pôles syntaxiques du poème qui s'articule autour du verbum dicendi (said), embrayeur des questions et des réponses. En fonction de la concentration et de la structuration des isotaxies analysées précédemment, les strophes se scindent en deux groupes pourvus des caractéristiques suivantes:

Strophes I et IV: Concentration et forte structuration
des isotopies syntaxiques;
Prédominance de l'affirmation.

Strophe II et III: Dilution et dé-structuration des
isotopies syntaxiques;
Prédominance de l'interrogation.

Il y a donc concordance entre le plan isophonique et le plan isotaxique qui sont organisés selon des schémas formels analogues et qui autorisent déjà une interprétation sémantique.

L'affirmation - qu'on ne doit pas interpréter ici sensu stricto mais plutôt comme la caractéristique syntaxique prépondérante de la strophe tout entière - point de départ et d'aboutissement du poème, s'accompagne d'une structuration phonétique et syntaxique rigoureuse, sorte d'iconicité de la certitude. Entre la certitude du début et celle de la fin, s'insère une phase où l'interrogation croît au fur et à mesure que se désagrègent les structures phonétiques et syntaxiques dont la première strophe a fixé les règles. L'iconicité du questionnement fait donc écho à celle de la certitude. La certitude finale se différencie de la certitude initiale puisque la strophe traduit un double renversement, lequel s'apparente toutefois davantage à la sémantique qu'à la syntaxe. On voit comment la permanence d'une armature phonique et syntaxique met en relief toutes les modifications qui sont ici de nature principalement sémantique: permutation des questions et des réponses et inversion des actants. Mais la symétrie par rapport au *verbum dicendi* est respectée. Simplex, la certitude a changé de camp.

III.- ISOTOPIES SEMANTIQUES OU ISOSEMIES

1. Repères méthodologiques

Poème ludique en raison de ses structures phonétiques et syntaxiques, le poème d'Auden l'est aussi en tant que poème cryptique dont le sens est à chercher ailleurs que dans l'immédiateté de sa dénotation.

Dans l'introduction qui précède The Portable Greek Reader,⁽³⁵⁾ anthologie de littérature grecque, Auden érige la "jonglerie" avec le sens au rang de procédé poétique: "... the poetic ornamentation of simple questions and answers by casting them in the form of riddles"⁽³⁶⁾. Sans vouloir retracer la genèse du texte, démarche inutile en raison du caractère autotélique de tout poème, il est néanmoins permis de signaler l'intérêt manifesté par Auden pour la poésie grecque qu'il qualifie de "primitive" et qui l'attire parce qu'elle dit des choses simples de manière complexe et détournée par opposition à la poésie moderne qui cherche à exprimer des choses complexes dans un langage d'usage courant⁽³⁷⁾. Paradoxalement, l'objet de cette analyse se trouve à la croisée de ces deux types de poésie mis en opposition: énigme des questions et des réponses, d'une part; de l'autre, simplicité du langage. On se trouve donc en présence d'une énigme mais une énigme se résout. Et la tâche est d'autant plus impérative qu'Auden ne conçoit pas de créa-

tion artistique hors d'une volonté de communiquer à d'autres ce que l'on perçoit⁽³⁹⁾. Devant son oeuvre qui, au demeurant, est peu traduite et n'a encore fait l'objet que de commentaires restreints, il arrive que la critique reste perplexe. Elle n'hésite alors pas à nier que cette poésie qu'elle renonce à déchiffrer puisse avoir une signification et elle déplore ce qu'elle perçoit comme une gratuité du verbe, voire une incohérence de la pensée qui ne saurait être que la marque regrettable d'une poésie imparfaite⁽⁴⁰⁾. On en veut pour preuve l'ouvrage relativement récent de Dennis Davison qui maintes fois démissionne devant l'oeuvre d'Auden, l'exemple le plus caractéristique étant peut-être les conclusions qu'il tire de Sonnets from China⁽⁴¹⁾:

"Despite an impressive tone and images of hypnotic power, we remain puzzled about the precise meaning of many of the poems. It is a pity that these remarkable poems remain blurred and out of focus".(42)

"An additional difficulty is Auden's imitation of Rilke's enigmatic style, the unidentified "he's", "they's" and "we's"..."(43)

Une critique qui cherche ainsi dans la dénotation le sens d'une oeuvre poétique comme celle d'Auden, est une critique qui méconnaît son objet puisque la manifestation de la fonction poétique y est corrélative d'un effacement de la fonction référen-

tielle telle que la décrit Jakobson.

Discours individué⁽⁴⁴⁾, c'est-à-dire discours de performance, le discours poétique, on le sait, fonde ses propres règles d'expression et de contenu, celui-ci devenant alors connoté. Dans la mesure où il est langage de connotation⁽⁴⁵⁾ et que⁽⁴⁶⁾ "les connotations d'un signe n'existent pas en elles-mêmes", le texte poétique a une double référence: une référence interne ou contextuelle - en ce sens, il est auto-référentiel - et une référence externe ou intertextuelle, ce que Barthes appelle "le 'débouché' du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes"⁽⁴⁷⁾. Pour cerner le contenu du poème d'Auden, il est donc nécessaire de l'analyser simultanément comme structure close⁽⁴⁸⁾ qui "tisse entre les signes des rapports nouveaux, producteurs d'une réalité autre"⁽⁴⁹⁾ et comme structure ouverte sur un intertexte, c'est-à-dire sur l'ensemble des contextes où ces mêmes signes ont déjà figuré et dont ils portent par conséquent la trace et la mémoire. C'est à cette condition qu'on pourra donner du poème une lecture cohérente. Il serait naïf de croire qu'un texte poétique, par définition polysémique et poly-référentiel, puisse se laisser réduire à une interprétation donnée une fois pour toutes. "Le texte" dit Barthes "est ouvert à l'infini: aucun lecteur, aucun sujet, aucune science ne peut arrêter le texte"⁽⁵⁰⁾. Ce qui suit n'est donc qu'une lecture ou un ensemble de lectures possibles. D'autres ne sont pas exclues.

Pour cerner le contenu sémantique du poème, on aura recours à la notion d'isosémie dont il est utile de rappeler la définition:

"Un signe lexical (lexème) apparaît comme une constellation de sens dans laquelle on peut distinguer (A.J. Greimas, 1966, p. 44-45) un invariant: le noyau sémique composé de sèmes nucléaires et une variable constituée par des sèmes contextuels. Le tout détermine un effet de sens ou sémème. Ce sont les effets de sens qu'il faut extraire par sélection pour constituer une isosémie".⁽⁵¹⁾

Avant de procéder à l'inventaire des isosémies du poème - inventaire dont l'exhaustivité, on le rappelle, n'est jamais garantie - quelques précisions méthodologiques s'imposent.

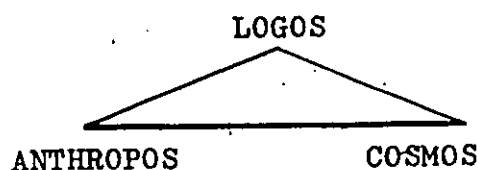
Depuis Jakobson pour qui "l'équivalence des sons projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique"⁽⁵²⁾, la spécificité du texte poétique a été définie comme interdépendance et, plus radicalement, comme isomorphisme des niveaux phonologique et sémantique. Si l'on retient ce postulat, il faut alors adopter pour grille de lecture la matrice phonique précédemment dégagée. Or, l'homologie des plans de l'expression et du contenu ne fait pas l'unanimité des théoriciens. Le Groupe γ , auteur de Rhétorique de la poésie, a notamment démontré que "l'isotopie de contenu a un statut passablement différent de l'isotopie

d'expression. Si l'isotopie, prise dans son sens le plus général, est essentiellement manifestée par un phénomène de récurrence, isotaxie et isoplasme⁽⁵³⁾ doivent se définir comme la répétition réglée des mêmes unités du signifiant (manifestes ou non, phoniques ou graphiques) ou des mêmes structures syntaxiques (profondes ou de surface) au long d'un énoncé. On ne peut plus dès lors en faire, comme de l'isotopie du contenu, une condition nécessaire à l'homogénéité du discours"⁽⁵⁴⁾. Il s'ensuit que le plan de l'expression et celui du contenu renvoient à deux modes de lecture différents. On sait que la perception du signifiant suit nécessairement l'ordre successif du texte, autrement dit la ligne du temps. Par conséquent, toute similarité des constituants formels d'un texte, y compris d'un texte poétique, est donnée et perçue au fur et à mesure de son déroulement. En revanche la perception du signifié d'un texte poétique exige ce qu'on pourrait appeler une lecture non euclidienne dans la mesure où la similarité des éléments du contenu n'est décelable que par un processus constant de feedback et de feed forward. En effet, l'indexation d'un lexème sur une isosémie axe la lecture des lexèmes suivants sur cette isosémie (feed forward) mais elle entraîne simultanément la réévaluation des lexèmes précédents par rapport à cette même isosémie (feedback). Dès lors, la similarité des éléments du contenu est non plus donnée mais construite. En résumé, "le signifiant est perçu ... tandis que le signifié est conçu"⁽⁵⁵⁾.

Pour cette raison, on se gardera d'homologuer a priori le plan

de l'expression et celui du contenu. Le fait d'imposer au relevé des isosémies la finitude des redondances formelles entre en contradiction avec la définition même du texte poétique qui en fait une oeuvre ouverte ⁽⁵⁶⁾. On évitera néanmoins l'excès inverse qui consisterait à nier toute possibilité d'homologation; bien qu'on refuse de prendre l'isomorphisme de l'expression et du contenu comme critère unique et absolu de l'analyse sémantique, on admet la validité, voire la nécessité, de certains rapprochements et on se propose de les souligner. Par souci de rigueur, on adoptera pour le recensement et l'analyse des isosémies, une démarche voulue indépendante des récurrences formelles précédemment décodées, c'est-à-dire libre de contraintes jugées réductrices, ce qui présuppose un appareil critique approprié à l'objet de l'étude.

En l'occurrence, on retiendra les catégories du modèle triadique que propose le Groupe *P* et dans lequel s'inscrit tout poème:



Ce schéma repose sur le principe que le texte poétique est un système clos se constituant en "modèle réduit de l'univers"

Suivant ce principe, le poème est une totalité sémantique divi-

sée en trois catégories: anthropos, cosmos et logos. La catégorie de l'anthropos correspond au "registre de l'humain". Celle du cosmos désigne "tout ce qui existe en dehors de l'humain et en particulier de la conscience". Le logos, pour sa part, "couvre toutes les manifestations de la fonction communicationnelle" ⁽⁵⁷⁾.

Indépendamment de la justesse ou de l'universalité de ce modèle que cette étude n'a pas pour but de confirmer ni d'infirmer, les trois catégories sémantiques qu'il propose ont un intérêt particulier dans le cas présent puisqu'elles correspondent déjà à ce qu'on pourrait appeler le programme ou le schéma sémantique du poème, du moins tel qu'il se présente dans son immédiateté. Le texte, en effet, se donne à lire comme un échange de questions et de réponses (logos) entre plusieurs destinataires et destinataires (anthropos) et dont l'objet relève de l'extéroceptivité (cosmos).

Si l'on a choisi ce modèle auquel on n'attribue par ailleurs qu'une valeur opératoire, c'est parce qu'il semble plus apte à circonscrire et à épuiser la signification du texte que le simple principe Jakobsonien de l'équivalence sémantique ⁽⁵⁸⁾ des parallélismes phoniques. Il a en outre l'avantage d'avoir été conçu pour servir de médiation entre l'hétérogénéité apparente d'un texte et l'homogénéité des structures profondes de son signifié.

2. Champ de l'anthropos

2.1 Actants

Les sémèmes 'reader', 'rider', 'fearer', 'farer', 'horror', 'hearer' se détachent du texte pour des raisons qui sont d'abord et avant tout d'ordre phonétique. Ils constituent en effet un ensemble de paires lexicales dont les composants ne diffèrent que par un écart phonétique minimal. Leur regroupement sémantique se justifie en outre par l'identité de leur suffixe qui est la marque d'un sème nucléaire commun, à savoir celui qui désigne l'agent d'une action, autrement dit l'actant.

Ces sémèmes sont doublement dotés du statut d'actant: d'abord, par leur désignation même, y compris 'horror' qui est une personnification; ensuite, par rapport au verbum dicendi 'said'. Cette seconde caractéristique permet de les répartir en deux catégories suivant l'opposition: destinateur vs destinataire.

destinateur

reader

fearer

horror

destinataire

rider

farer

hearer

Cette opposition subsiste dans la quatrième strophe avec une inversion des rôles.

Pour déterminer les caractéristiques de ces deux paradigmes et pour saisir ce qui les rapproche ou ce qui les oppose, en dehors de la relation destinataire vs destinataire, il convient d'analyser la nature de l'action que désigne chacun de leurs constituants. A cet effet, on se propose de décomposer chaque sémème en sèmes, réels ou virtuels, compte tenu des connotations liées au contexte. Cette opération se réalisera de manière empirique puisqu'il n'existe pas de critères scientifiques pour l'extraction des sèmes. On se guidera cependant sur la recherche de traits communs aux éléments des deux paradigmes afin d'établir en quoi consiste leur homogénéité propre. On recherchera également les sèmes permettant d'établir un rapport d'opposition entre les deux isosémies et de dégager dès ce niveau un degré de cohérence sémantique applicable au texte tout entier. Etant donné cette orientation, la liste des sèmes proposés n'a aucune prétention à l'exhaustivité. On établira pour chaque isosémie un tableau regroupant les trois sémèmes et leurs sèmes constitutifs jugés pertinents selon les critères précédemment définis. On y ajoutera de brèves indications étymologiques dont l'utilité pourrait être mise en doute. Qu'il suffise de rappeler que le sens procède aussi de ce que Marc Angenot appelle une "géologie d'écritures"⁽⁵⁹⁾. A moins d'être forgé ex nihilo, un signe porte toujours avec lui la mémoire de ses utilisations précédentes et premières. Le propre de la poésie qui repose sur la connotation, est d'exploiter cette mémoire et de réactiver ces significations latentes.

Cette archéologie sémantique revêt une importance particulière dans le cas d'Auden. On ne saurait faire abstraction de sa culture gréco-latine, ni de sa connaissance approfondie de la poésie anglaise depuis ses origines. Tout cela est attesté par les nombreuses préfaces et postfaces dont il est l'auteur et qui constituent en quelque sorte son manifeste poétique⁽⁶⁰⁾. Sans oublier surtout que son oeuvre porte fréquemment l'empreinte de cette poésie dite "primitive".

ACTANTS	SEMES (réels ou virtuels)	Etymologie
Reader	Activité mentale Intériorisation Acquisition d'un savoir théorique Rationalité Connaissance Autorité Didactisme Sagesse Vieillesse Sagacité Divination Statisme	<u>Read</u> A. Saxon: 'readan' discern advise read Akin: RIDDLE
Fearer	Etat affectif Intériorisation Connaissance Rationalité Appréhension Inhibition action Pusillanimité Statisme	<u>Fear</u> A. Saxon: 'faer' danger fear Originally used of the danger of travelling. <u>Root: Lat. 'per'</u> pass through, travel.
Horror	Affect Intériorisation Prise de conscience/réalité Peur intense Perturbation physique Suspension, activité Perturbation mentale Irrationalité	Taken from the French. L. horrorem terror dread

ACTANTS	SEMES (réels ou virtuels)	Etymologie
Rider	Activité physique Extériorisation Déplacement Rapidité Risque Témérité Irréflexion Bravoure Jeunesse Dynamisme	<u>Ride</u> A. Saxon: 'ridan' road
Farer	Activité physique Extériorisation Déplacement Risque Endurance Acquisition/savoir Apprentissage monde, vie Dynamisme	<u>Fare</u> A. Saxon: 'faran' go 'Far' from Lat. 'per': pass through
Hearer	Activité mentale Intériorisation Acquisition d'un savoir Subordination Soumission Statisme	<u>Hear</u> A. Saxon: 'hyran' / 'heran' hearken hark hear with obedience or compliance.

La colonne des sèmes fait apparaître les constantes paradigmatiques et les oppositions suivantes:

destinateur

activité mentale
ou affect

statisme

intérieurité

destinataire

activité physique

dynamisme

extériorité

Une première constatation s'impose: 'hearer' ne possède aucun des sèmes caractéristiques du paradigme où il est inscrit, celui du destinataire. Il possède en revanche tous ceux du paradigme opposé, celui du destinateur. A l'inverse, aucun élément du paradigme destinateur ne possède les propriétés de la série destinataire. D'où l'on doit conclure que:

- 1) 'Hearer' a un statut unique par rapport à tous les autres actants;
- 2) Détaché de son paradigme, il est identifié à un destinateur dont il possède les sèmes caractéristiques et qui représente ce qu'on peut considérer comme sa fonction profonde. Pour cet actant, la fonction profonde (destinateur) et la fonction superficielle (destinataire) sont en relation inverse.

Ce rejet de 'hearer' nous amène à réévaluer les deux paradigmes en fonction d'un sème réitéré dans deux seulement de leurs

constituants; c'est, pour le destinataire, le sème 'peur' et, pour le destinataire, le sème 'mobilité'.

destinateur	peur		destinataire	mobilité
reader	Ø		rider	+
fearer	+		farer	+
horror	+		hearer	Ø

'Reader' et 'hearer', qui ne sont indexés ni sur 'peur' ni sur 'mobilité' peuvent être vus comme le degré zéro de ces deux isosémies. L'identité de leur statut à l'intérieur de ces paradigmes justifie une comparaison plus approfondie. Sémantiquement, 'reader' et 'hearer' se recouvrent puisque l'un et l'autre désignent une activité mentale, donc intériorisée et sédentaire, se traduisant par l'acquisition d'un 'savoir'. Ce trait sémantique remet en question le statut de destinataire de l'actant 'reader' puisque sa définition en fait exactement l'inverse, c'est-à-dire un destinataire. De plus, 'reader' et 'hearer' sont topologiquement codés puisqu'ils occupent dans l'énoncé une position diamétralement opposée. On est donc fondé à proposer l'existence d'un nouveau couple: 'hearer' / 'reader' qui se réalise au niveau profond et transcende tous les autres couples auxquels il se superpose. Indépendamment de leurs actualisations particulières à l'intérieur des autres paires, 'hearer' et 'reader' ont respectivement à ce niveau le statut

de destinataire et de destinataire.

Par analogie avec les autres couples d'actants, il est alors permis de situer la relation qui les unit dans un 'dire' (said) qui serait implicite et métaphorique et qui recouvrirait le poème tout entier.

Premier actant du poème, 'reader' en désigne aussi le destinataire privilégié, le lecteur à qui le texte est destiné. Dès lors, il faut voir en 'hearer' le destinataire par excellence de ce même texte, autrement dit son auteur, le poète. Et le poème dans sa totalité prend ainsi valeur de message. Il réalise un 'dire' métaphorique, communiqué sous la forme d'une énigme, ou plutôt d'une fable comportant ses propres actants. Il englobe et subsume l'objet du 'dire' particulier de ces actants unis dans le rapport destinataire vs destinataire, y compris celui d'un actant 'reader' et d'un actant 'hearer' dont la signification 'lecteur' vs 'poète' est alors suspendue car 'reader' et 'hearer' sont aussi, et pour leur propre compte, des actants dans ce qu'il a été convenu d'appeler la fable.

Ce qui caractérise l'actant, c'est la modalité du 'faire' qui reste ici première par rapport au 'dire'. Elle sera donc l'objet de l'analyse qui suit.

Le texte se découpe en trois sous-ensembles auxquels correspondent les actants suivants:

- | | | |
|----|-----------|-----------------|
| 1) | Strophe I | reader / rider |
| | " II | fearer / farer |
| | " III | horror / hearer |

- | | | |
|----|--------------|-----------------|
| 2) | Strophe IV,1 | rider / reader |
| | IV,2 | farer / fearer |
| | IV,3,i | hearer / horror |
| | IV,3,ii | they / you |

- | | | |
|----|--------------|-----------|
| 3) | Strophe IV,4 | he / them |
|----|--------------|-----------|

2.1.1. Strophes I, II, III

Si l'on approfondit la nature de l'activité propre à chacun des actants qui figurent dans ce premier sous-ensemble, on constate que les deux paradigmes sont hiérarchiquement structurés.

'Reader' renvoie à une activité mentale et rationnelle. Avec 'fearer' s'estompe la rationalité. En effet, si la crainte est un sentiment, ce sentiment repose sur une mémoire du monde et il procède d'une rationalisation fondée sur la connaissance et l'appréhension d'un danger ou d'une menace. Crainte et sagesse vont de pair. Crainte a aussi une connotation de pusillanimité qui se traduit par une inhibition de l'activité. La rationalité disparaît totalement dans 'horror' qui connote une

paralyse de l'esprit et une incapacité d'agir. Ainsi, l'isosémie du destinataire se caractérise par la disparition progressive d'une activité donnée au départ comme rationnelle.

'Rider' traduit une activité physique ayant une connotation de mobilité et de rapidité. C'est donc une activité physique intense. Dans 'fearer', la disparition du sème 'rapidité' est synonyme d'une activité qui perd en intensité. Or, cette activité se trouve totalement abolie dans 'hearer' de même que le sème 'mobilité'. Et, comme précédemment, l'isosémie du destinataire marque la disparition progressive d'une activité donnée comme étant de nature physique.

Voici une figuration schématique de ce qui précède:

destinateur

destinataire

+ : sème rationalité
ou dynamisme intellectuel

+ : sème mobilité
ou dynamisme physique

reader + +
fearer +
horror ∅

rider + +
farer +
hearer ∅

Chaque paradigme représente trois phases ou trois degrés d'une activité et les deux isosémies se correspondent terme à terme dans leur progression. D'où la possibilité d'une double superposition ou réduction sémantique.

Réduction verticale:

Les trois actants de chaque paradigme se confondent en un seul dans la mesure où ils se différencient par le degré d'une activité et non par la nature de cette activité. Il est entendu qu'on se place non pas sur le plan dénotatif mais sur le plan connotatif, c'est-à-dire contextuel, et que l'équivalence repose sur l'assimilation de la partie au tout, en l'occurrence d'un sème à un sémème. Pris en outre dans le contexte des strophes où ils figurent, et en particulier dans le contexte de l'isotaxie interrogative, destinateurs et destinataires se recouvrent respectivement sur le plan sémantique puisque leur fonction coïncide. On peut donc considérer que 'reader', 'fearer' et 'horror' sont trois variantes d'un même destinateur tout comme 'rider', 'farer' et 'hearer' constituent trois variantes d'un seul et même destinataire.

Réduction horizontale:

Chaque actant se confond avec ce qui n'est que son reflet ou son double. Destinateurs et destinataires se recouvrent sémantiquement tout comme ils sont jumelés phonétiquement. Leur proximité phonétique est en effet portée à son maximum et, selon le principe de Hopkins repris par Jakobson⁽⁶¹⁾, cette quasi identité des signifiants commande un rapprochement des signifiés. Analysée isolément, chaque paire converge vers un seul actant.

'Reader' et 'rider' renvoient à deux types d'activité, respectivement intellectuel et physique. Cette dualité caractérise l'être humain. 'Reader' et 'rider' peuvent donc s'interpréter comme symboles des deux versants complémentaires et inséparables de l'activité humaine que sont l'action et la réflexion.

Le couple 'fearer' et 'farer' est régi par une loi analogue. Etymologiquement, les deux sémèmes se confondent. Voyage et danger sont à l'origine synonymes. Celui qui voyage est celui qui affronte l'inconnu et redoute le danger. Inversement, celui qui a voyagé est détenteur d'un savoir fondé sur l'expérience et redoute l'adversité pour avoir été soumis à son épreuve. 'Fearer' et 'farer' se rejoignent dans la complémentarité. Cette interprétation trouve une confirmation dans les indications topologiques que fournit l'actant 'fearer' à son interlocuteur: "On your path to the pass", "the lacking your footsteps feel from granite to grass". Dès lors, ne faut-il pas rattacher les avertissements de l'actant 'reader' qui, sur le plan topographique, sont identiques: "Yonder", "That valley" "That gap"? On est fondé à y voir une illustration supplémentaire de la réduction verticale précédemment analysée. 'Reader' et 'fearer' ont en commun le sème 'cognition' tandis que 'rider' et 'farer' ont pour commun dénominateur le sème 'déplacement'. On notera que ce surcodage de la duplication correspond aussi à son abolition.

'Horror' comporte une ambiguïté sémantique. Subjectivement, c'est l'effroi ressenti à la vue ou à la pensée de quelque chose. Objectivement, c'est ce qui inspire l'effroi. D'où encore une fois, la réciprocité qui s'établit entre 'horror' et 'hearer'. En l'occurrence, les deux actants sont neutralisés dans l'activité qui les caractérise. En même temps, cette activité se trouve échangée, transférée d'un actant à l'autre. 'Hearer', vecteur de l'activité physique en raison de son appartenance au paradigme 'rider', est neutralisé par 'horror', sens objectif. Inversement, 'horror' est neutralisé en tant que vecteur de l'activité mentale et rationnelle par la vue de 'hearer': "The spot on your skin is a shocking disease" tandis que l'horreur se manifeste extérieurement, c'est-à-dire physiquement.

Réduction composée:

Une troisième réduction est envisageable, qui résulte des deux précédentes et ramène le nombre des actants de six à un. Cette réduction débouche sur une interprétation métaphysique du poème car cet actant unique qui subsumerait tous les autres, pourrait en effet se concevoir comme une généralisation de l'humain. Il représenterait l'homme dans sa dualité, l'homme dans la multiplicité et la répétitivité de ses comportements.

Dans la strophe III apparaît un nouvel acteur désigné par 'figure': "Behind you swiftly the figure comes softly". Ce terme a une acception qui permet de l'inscrire dans la catégorie de l'humain. Il en va de même pour 'shape' dans le vers précédent: "Did you see that shape in the twisted trees?". Désignant une forme humaine, 'shape' et 'figure' constituent une isosémie rattachable au champ de l'anthropos. Néanmoins, en venant s'ajouter au paradigme des actants, 'shape' et 'figure' y introduisent une entropie car ni sur le plan ~~métrique~~, ni sur le plan phonétique, ni sur le plan sémantique, ils ne présentent de caractères communs ou parallèles avec les éléments des isosémies 'destinateur' et 'destinataire'. A l'exception du fait qu'ils se manifestent, eux aussi, sous la forme d'un doublet: 'shape' / 'figure'. Mais ce doublet ne se constitue que par le recouvrement sémantique, pour ainsi dire total, des deux lexèmes. La dissemblance phonétique de 'shape' et de 'figure', par opposition à la quasi identité sonore des autres actants réunis en paires, est d'autant plus significative que ces deux lexèmes ne sont répétés ni à l'intérieur du même vers, ni dans la même moitié du poème. Parmi l'abondance des parallélismes à tous niveaux, ils font figure d'éléments perturbateurs. Corrélativement à leur apparition, les structures du poème ont perdu leur régularité et elles se sont désagrégées, comme l'a démontré l'analyse métrique, phonétique et syntaxique de la troisième strophe. La présence diffuse de leurs signifiants, tant par rapport à la grille isorythmique que par rapport aux

isotopies phonétiques, ajoute un élément d'iconicité. 'Shape' et 'figure' n'ont pour référence qu'une matérialité intangible qui se manifeste de manière iconique par la totale imprévisibilité rythmique, phonétique et syntaxique des deux lexèmes dans l'armature très rigoureuse du poème. De plus, la prolifération des fricatives et du phonème /i/ en souligne le caractère mouvant, donc indécélable mais omniprésent. Tout cela contribue à donner de ces actants une perception moins référentielle que fonctionnelle. Indéfinissables, ils sont menaçants. Mobiles, ils sont l'expression d'une agression et d'un encerclement. Ces actants perçus comme antagonistes, seront désignés sous le nom d'antactants (62)

La matérialité intangible des antactants en fait des termes complexes dans la mesure où cette ambiguïté même les soumet à une double indexation. On a retenu et développé celle de l'anthropos. Le contexte justifie tout autant leur inscription dans le champ du cosmos. Cette seconde indexation a le mérite d'englober un troisième terme: 'bird' dont la mise à l'écart est contestable en raison des parallélismes positionnels et syntaxiques suivants:

III,1

"What was that bird?"

III,2

"Did you see that shape...?"

Dès lors, se constitue un nouveau paradigme à trois termes:

'bird', 'shape', 'figure', homologue par conséquent des paradigmes 'destinateur' et 'destinataire', d'autant plus qu'on y trouve aussi un terme non marqué par rapport aux deux autres. Il s'agit ici de l'absence du sème 'humain' dans 'bird' qui en revanche conserve, en contexte, celui de l'inconnu ou de l'indéfinissable. Tous les constituants de ce paradigme sont, contextuellement, indexables sur l'isosémie du déplacement ou, plus généralement, de la mobilité.

2.1.2. Strophe IV, vers 1, 2, 3.

Le second sous-ensemble qui recouvre les vers 1, 2 et 3 de la quatrième strophe, reprend les mêmes actants dont seule la position est inversée dans le rapport: destinateur vs destinataire. Le maintien des deux paradigmes signifie également celui de leurs constantes et de leurs oppositions. Ce qui importe ici, c'est donc l'apparition, sous la forme du déictique personnel 'they', d'un acteur qui se différencie des actants inscrits dans les paradigmes 'destinateur' et 'destinataire'. Acteur pluriel et menaçant, ("They are looking for you"), il fait écho aux antactants de la strophe III dont il est l'équivalent symétrique. 'They', opposé à 'you' / 'horror', est en effet présenté comme actant antagoniste. Et sa mise en rapport avec la troisième strophe est nécessaire puisque le vers où il apparaît répond aux questions que renferme cette strophe.

III,1 'O what was that bird?' said horror to hearer,

III,2 'Did you see that shape in the twisted trees?

III,3 Behind you swiftly the figure comes softly

IV,3 'They're looking for you' - said hearer to horror

Il est clair que 'they' et cette forme non identifiée mais hostile qui s'actualise par 'shape' et 'figure', sont coréférentiels.

L'analogie entre 'shape' / 'figure' et 'they' entraîne l'équivalence:

'horror' vs 'hearer' :: non cognition vs cognition.

La cognition qui est le fait de 'hearer', renforce le statut privilégié de cet actant mais elle échappe toujours au lecteur du texte. Dans l'imprécision, 'they' représente en effet un degré supplémentaire par rapport à 'shape' et à 'figure'. La compréhension du poème passe donc obligatoirement par l'investissement sémantique de ce déictique.

2.1.3.-Strophe IV, vers 4.

Le vers conclusif du poème :

"As he left them there, as he left them there".

place le lecteur n'ayant rien élucidé dans une position analogue à celle de l'actant 'reader' posant la question initiale:

"Where are you going?". Autrement dit, le poème reste à lire par 'reader' que l'étymologie fait aussi déchiffreur d'énigmes. Et l'on rejoint ici les observations antérieures sur la mise en abyme de la lecture du poème car les actants du dernier vers peuvent recevoir l'interprétation suivante:

'he' vs 'them' :: poète vs lecteur + actants de la fable

où le lecteur interpellé comme tel doit également se reconnaître dans les actants de la fable qui lui est 'dite'.

A cette interprétation s'en superpose une autre:

'he' vs 'them' :: 'hearer' vs 'horror' + 'they'

où 'them' est une totalisation dans laquelle les antactants 'they' se joignent à 'horror' et aux actants de son paradigme. L'opposition 'he' vs 'them' renvoie à l'opposition 'left' vs 'there', c'est-à-dire 'dynamisme' vs 'statisme'. Ce qui a pour conséquence la réindexation de 'hearer' sur l'isosémie de la mobilité, au même titre que 'frider' et 'farer'.

En conclusion, ce qu'il a été convenu d'appeler la fable du poème comporte trois catégories d'actants:

- 1) Les actants statiques, actualisés par 'reader', 'fearer' et 'horror';

2) Les actants dynamiques, actualisés par 'rider', 'farer' et 'hearer';

3) Les antactants, actualisés par 'shape', figure' et 'they'.

Dans la mesure où les trois actants de chaque catégorie ont, à plusieurs niveaux, phonétique, syntaxique et sémantique, des actualisations répétitivement parallèles ou symétriques, ils sont réductibles à un seul actant qui les subsume tous les trois. En structure profonde, la fable a donc un actant statique, un actant dynamique et un antactant. Cette thèse peut être accréditée par le titre donné au poème à l'occasion d'une de ses multiples publications: The Three Companions (63).

L'opposition: statique vs dynamique, sur laquelle repose le 'faire' des actants et de l'antactant permet d'en établir la distribution par rapport à deux isosémies: mobilité et immobilité.

1) L'actant statique n'est indexé que sur l'immobilité;

2) L'actant dynamique a une indexation variable:

- strophes I et II: mobilité
- strophe III: immobilité
- strophe IV: mobilité;

3) L'antactant est indexable sur les deux isosémies.

Cette double indexation n'est possible que contextuel-

lement puisqu'aussi bien 'shape' que 'figure' ou 'they' ne comportent aucun sème susceptible de les rattacher à l'une ou l'autre de ces deux isosémies. La double indexation de l'antactant correspond, en contexte à deux types de conjonction:

- strophe III: menace :: mobilité
- strophe IV: menace :: immobilité.

Cela coïncide avec l'alternance des rôles destinataire / destinataire, autrement dit la perception qualificative de l'antactant varie en fonction de celui qui en parle. Pour l'actant statique, c'est-à-dire 'reader' et son paradigme, mobilité et menace se confondent tandis que pour l'actant dynamique, c'est-à-dire 'rider' et son paradigme, immobilité est synonyme de danger.

3, Champ du cosmos

Les données cosmologiques du texte recouvrent les trois sous-ensembles où se manifestent les actants et sous-tendent les messages qui s'échangent entre destinataires et destinataires. Le contenu de ces messages repose sur des articulations spatio-temporelles. C'est vrai de tout texte mais plus encore de celui-ci où le temps et l'espace font l'objet d'un surcodage et se rassemblent en un faisceau d'isosémies que le concept de chronotope, emprunté à M. Bakhtine, semble particulièrement propre à analyser.

Dans ses travaux sur le temps et l'espace romanesques, Bakhtine démontre le caractère indissociable de ces deux catégories. Selon Bakhtine, les coordonnées spatio-temporelles du texte dans lesquelles s'inscrit l'information qu'il véhicule, doivent être vues comme unité fonctionnelle. C'est précisément cette unité qu'il désigne sous le nom de chronotope⁽⁶⁴⁾. Celui-ci établit un rapport nécessaire entre le temps et le lieu du discours, la qualification cognitive de l'espace et du temps et la nature de l'actantialité. Analysé dans la perspective chronotopique, le message livre ses caractéristiques. L'espace-temps du texte, et surtout du texte poétique, permet de découvrir la spécificité des codes dont le texte lui-même est fondateur.

Dans ce qui suit, on analysera le chronotope du poème, c'est-à-dire son espace-temps, à la fois dans ses données immédiates, référentielles et qualitatives, et comme structuration de l'actantialité du texte.

3.1. Strophes I, II, III.

3.1.1. Strophe I

L'espace y est posé comme terme premier au sens propre et au sens figuré, lexicalisé dès le syntagme initial par 'where' et 'going'. Ce syntagme qui recouvre une question adressée par le destinataire au destinataire implique le déplacement de ce dernier à partir du lieu d'où l'on parle et qu'on nommera espace topique, vers un lieu dont on va parler et qu'on appellera espace paratopique⁽⁶⁵⁾. De par sa formulation même, la question suppose que ce déplacement est interrompu ou qu'il est sur le point de s'accomplir. La sédentarité du destinataire, actant statique comme on l'a vu, est corrélative d'une suspension du dynamisme chez le destinataire. Le lieu d'où l'on parle est donc celui de l'immobilité (destinateur) ou de l'immobilisation (destinataire), en tout état de cause un lieu de fixité.

La question s'amplifie sur le mode affirmatif pour engendrer sa propre réponse opposant implicitement l'espace topique

à l'espace paratopique: ici vs là-bas. 'Ici', c'est-à-dire le lieu et le moment du discours, représente l'univers statique du destinataire. 'Là-bas', lexicalisé par 'that valley', 'yonder', 'that gap', paradigme que subsume 'where you are going' s'accompagne d'une classe de qualifications:

that valley	:	is fatal
yonder	:	is the midden
that gap	:	is the grave

Dysphoriquement caractérisé, l'espace paratopique prend valeur de mise en garde et, dans la perspective du destinataire, le transfert spatial du destinataire entre connu et inconnu équivaut à une erreur.

La dysphorie de l'espace paratopique, pourvue de traits plus spécifiques, s'articule ainsi:

that valley	:	is fatal	:	when furnaces burn
yonder	:	is the midden	:	whose odours will madden
that gap	:	is the grave	:	where the tall return

La dysphorisation procède d'une perspective temporelle qui qualifie l'espace paratopique en fonction du passage d'un état positif à un état négatif dont la lexicalisation renvoie respectivement à la destruction et à la décomposition de la matière

(feu et fumier), à la dégradation des facultés mentales (folie) et à la déchéance ou à l'anéantissement par la mort. A l'espace topique qui est le lieu de la fixité, donc de l'étant, s'oppose l'espace paratopique qui est le lieu d'un devenir, d'une mobilité qui converge vers le néant.

Pourvu de toutes ces qualifications, l'espace constitue une structure sémantique qui repose sur les oppositions suivantes:

ici vs là-bas

espace familier vs espace étranger

immobilité vs mobilité

euphorie vs dysphorie

connaissance vs ignorance

Le temps comporte trois modalités:

1) un présent qui localise le destinataire;

2) un passé (said) qui marque l'énonciation du discours, en l'occurrence celle des questions, et qui définit le chronos neutre du narrateur;

3) un présent qualifié qui définit l'espace paratopique:

when furnaces burn → that valley is fatal.

Il oppose au présent de l'espace topique un présent de l'espace paratopique dont la concrétisation est potentialisée par le déplacement hypothétique du destinataire.

Dans son actualisation spatiale, le présent reçoit une double qualification: d'une part, il est le temps de la fixité; d'autre part, il est celui d'une dynamique. Cette double articulation de l'espace-temps repose sur un investissement sémantique antinomique:

ici / présent statique / sécurité :: là-bas / présent dynamique / danger

3.1.2. Strophe II

Dans cette strophe la première détermination de l'espace est lexicalisée par 'dusk', synonyme de son occultation. 'Dusk' pose la limite spatio-temporelle entre l'espace topique et l'espace paratopique, le premier étant lieu de lumière et le second, lieu d'obscurité.

'Pass' est à l'espace ce que 'dusk' est au temps puisque ce terme marque aussi la disjonction entre l'espace topique et l'espace paratopique. Il consacre la rupture entre deux univers qui s'inscrivent dans la dialectique du 'dur' et du 'mou'. Ce sont l'univers du granit, c'est-à-dire de la matière inerte et solide, et celui de l'herbe ou de la matière mouvante qui cède sous les pas et vous engloutit. C'est, par conséquent, la sécurité opposée au danger.

Espace ouvert dans la première strophe, l'espace parato-

pique se rétrécit dans la seconde qui fait succéder à l'étalement relatif de la vallée l'étroitesse emmurante d'un défilé. Entre la strophe I et la strophe II, l'espace paratopique manifeste un rapprochement par rapport au lieu de l'énoncé. 'Dusk' encore une fois point de référence, est la mesure du temps et de la distance qui sépare l'espace topique de l'espace paratopique. L'espace topique devient ce lieu fixe à partir duquel se prend la mesure de toute variation spatio-temporelle.

On retrouve dans cette strophe les trois modalités du temps de la strophe précédente, à une légère différence près. Le futur est en effet la marque référentielle du temps propre à l'espace paratopique mais ce futur peut s'interpréter comme un présent spatialisé, c'est-à-dire un présent dont l'actualisation comme danger est liée, là encore, au déplacement du destinataire.

La seconde strophe propose un jeu d'oppositions analogue à celui de la strophe précédente:

ici	vs	là-bas
lumière	vs	obscurité
inertie	vs	mouvance
connaissance	vs	ignorance

Elle présente par conséquent un même investissement sémantique

du chronotope:

ici / présent statique / sécurité :: là-bas / présent dynamique / danger

3.1.3. Strophe III.

Le lieu dont on parle devient, dans cette strophe, le lieu d'où l'on parle. Le contenu des questions adressées par le destinataire caractérise l'espace topique comme un lieu d'obscurité où l'on ne discerne plus que des formes. Ce n'est plus le lieu de la lumière, ni celui de la certitude ou de la cognition. Et ce n'est plus le lieu de la sécurité puisqu'un danger s'y manifeste, d'autant plus menaçant qu'il n'est qu'indiciel: un oiseau qui s'envole, une forme qui disparaît entre les arbres, une silhouette qui s'approche, offensive et subreptice. C'est donc aussi celui d'un dynamisme, et ce dynamisme reste maléfique puisqu'il se traduit par une agitation désordonnée, imprévisible et incontrôlable. L'espace, en outre, s'est resserré pour devenir ce lieu englobant où les actants sont encerclés et piégés par un danger dont la présence indicielle finit par se concrétiser sous la forme d'une tache qui révèle une maladie.

Autrement dit, la strophe III réalise une ambiguïisation du lieu puisque l'espace paratopique a rejoint l'espace topique, le premier ayant acquis les propriétés du second. Mais cette ambiguïté spatiale n'existe pas si l'on se place du

point de vue des actants. Pour le destinataire, en effet, la maladie qui est un processus actif de dégradation et qui mène à la destruction, rejette le destinataire dans l'espace paratopique, lequel est alors confirmé dans sa fonction vectorielle du danger. Pour le destinataire le danger vient toujours de l'extérieur: 'behind you ... the figure comes', 'the spot on your skin'. Au contraire, le destinataire immobilisé dans l'espace topique se trouve contaminé par le milieu qui l'entoure et qui, pour lui, est littéralement synonyme de pourrissement. En ce sens, l'espace unifié de la troisième strophe n'est pas un espace ambigu mais un espace dont l'investissement sémantique dépend de deux optiques différentes.

Les oppositions qui instaurent l'espace topique et l'espace paratopique en contraires sont ici abolies. Est également supprimée la distance qui les séparaient dans les deux strophes précédentes, ce qui équivaut à une élimination du devenir. L'espace unifié est le lieu du présent.

Le prétérit qui est la première marque référentielle du temps est, par rapport au lieu de l'énonciation, un présent qui vient de disparaître et qui est susceptible de réapparaître d'un moment à l'autre. C'est un présent spatialement dynamisé par un véritable jeu de cache-cache: 'what was that bird?', 'Did you see that shape?', 'Behind you swiftly the figure comes...'; finalement il se résorbe et se fixe: 'the spot on your skin is

a shocking disease'. Et dans cette stabilisation du temps se joue l'union définitive des deux espaces antinomiques.

Il ne subsiste qu'une équivalence:

ici. / maintenant :: danger.

3.1.4.

Le message échangé entre destinataire et destinataire, et dont on vient d'étudier les données spatio-temporelles, caractérise un danger dont la nature exige quelques précisions.

Dans la première strophe, les sèmes 'fatal' et 'grave' évoquent explicitement la mort mais le risque est lointain et d'ordre métaphysique. Dans la deuxième strophe, le destinataire est mis en garde contre une chute dont il risquerait d'être victime s'il franchissait un passage ou un col que lui dissimulerait la tombée de la nuit. Dans la troisième strophe, le danger, à la fois diffus et concret, atteint le destinataire dans son corps. Mort, chute, maladie, telle est donc la progression du danger, progression qui se réalise négativement par la perte du sème 'intensité'. Paradoxalement, ce danger devient de moins en moins grave au fur et à mesure qu'il devient de plus en plus concret.

On constate alors que cette sérialisation du danger se

conjugue au lieu de sa manifestation pour instaurer, à l'intérieur des trois strophes, une perspective dont le point de fuite est l'actant 'hearer'. L'espace, en effet, se rétrécit. La vallée de la strophe I, lieu ouvert, se resserre au point de n'être plus dans la strophe II qu'un défilé qui, dans la strophe III, se referme sur un endroit sombre et clos pour enfin se résoudre en une tache ponctuelle (spot). Cette progression équivaut à une focalisation du danger dont la gravité décroissante, pour paradoxale qu'elle soit, mime dans sa nature et le lieu de sa manifestation, un rétrécissement inexorable autour du destinataire voué par là-même à l'anéantissement.

La sérialisation apparente du danger se double d'une répétitivité des sémèmes qui constituent le support du message dans la mesure où ils sont uniformément lisibles sur une même isosémie, celle de la mort⁽⁶⁷⁾, dont les embrayeurs sont 'fatal' et 'grave'.

Strophe I.

sémèmes	'mort'
valley	creux, abîme, néant, chute biblique, vallée des larmes de l'Apocalypse.
fatal	sème explicite
furnaces	crémation, géhenne

sémèmes	'mort'
burn	crémation, géhenne
yonder	l'au-delà
midden	putréfaction, cloaque, enfer
odours	" " "
madden	démence, mort de la raison
gap	cf. valley
tall	ceux qui déchoient dans la mort
return	retour à la poussière, voyage funéraire

Strophe II

sémèmes	'mort'
dusk	royaume des ombres
diligent looking discover	} qualification négative en contexte: cécité, monde nocturne, monde des morts (cf. Durand p. 231-234)
footsteps feel	} rupture du contact avec le monde tangible, monde des morts.

sémèmes	'mort'
pass	passage, trépas
path	" "
lacking	cf. valley, gap
granite	tombeau (cf. "Calme bloc de granit", Mallarmé <u>Tombeau d'Edgar Poe</u>)
grass,	humus, champ du repos

Strophe III

sémèmes	'mort'
bird	oiseau de nuit, présage funeste
shape	royaume des ombres, spectre de la mort
figure	" "
twisted trees	} arbres morts, tombeau végétal
behind swiftly softly	} caractère insidieux de la mort

sémèmes	'mort'
spot	tache originelle qui fait de l'homme un mortel
shocking	"
disease	dégradation physique qui mène à la mort

Il résulte que le message adressé par le destinataire au destinataire s'inscrit répétitivement dans le même schéma sémantique où le dynamisme est assimilé à la mort.

3.2. Strophe IV

Chaque vers contient un message-réponse qui s'articule autour d'un déictique:

- vers 1: 'out', déictique spatial;
- vers 2: 'never', déictique temporel;
- vers 3: 'they', déictique personnel.

3.2.1. Vers 1

Ce vers répond à la question de la strophe I par une qualification de l'espace topique, et non plus de l'espace paratopique, qui se réalise dans l'opposition 'out' vs 'this house'. Le déictique spatial traduisant une volonté de rupture

avec l'espace topique équivaut à un jugement de valeur négatif porté sur lui.

Or, les structures de l'imaginaire font de la maison un lieu intime et clos; c'est le microcosme où l'on retrouve, comme le note Bachelard, "les sécurités premières de la vie sans problèmes" (68). Rompre avec ce lieu sécurisant, c'est couper le cordon ombilical et choisir d'affronter le monde du risque.

Aux arguments dissuasifs de 'reader' sur l'hostilité du vaste monde, 'rider' répond par la refus de la sécurité fermée sur elle-même. L'espace paratopique dévalorisé dans la strophe I se trouve valorisé dans ce vers.

3.2.2. Vers 2

Le déictique spatial 'never' projette l'actant statique, destinataire de la réponse, dans un immobilisme spatio-temporel. Il pose, en même temps que l'impossibilité d'un 'être ailleurs' ("Your footsteps will never feel the lacking from granite to grass), la négation d'un devenir, et plus simplement d'un avenir. Dans l'optique du destinataire de la réponse, 'feeler' est fossilisé dans le temps et dans l'espace qui, pour lui, sont arrêtés. 'Never' équivaut à la mort car le statisme est la mort dans la vie. D'où, encore une fois, la valorisation implicite de l'espace paratopique opposée à sa caractérisation négative dans la strophe II.

3.2.3. Vers 3

L'antactant collectif que représente le déictique 'they' se manifeste dans l'espace topique et, par là-même, il le caractérise. Si l'on se reporte à la strophe III à laquelle ce vers est homologable; on voit que l'espace topique est qualifié par le lexème 'trees' qui évoque la forêt et renvoie par conséquent à une symbolique analogue à celle de la maison. Dans Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Gilbert Durand montre en effet que "ce qui sacralise avant tout un lieu, c'est sa fermeture", citant pour exemple "la forêt dont l'horizon se clôt lui-même" et précisant que "la forêt est centre d'intimité comme peut l'être la maison"⁽⁶⁹⁾.

Dans la strophe III, cette sécurité présumée est perturbée par une agitation et une animation de formes indistinctes. Cet archétype du chaos est iconisé par la prolifération anarchique des fricatives et du phonème /i/. Gilbert Durand rappelle que "le schéma de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement"⁽⁷⁰⁾. C'est effectivement un actant 'horrifié' qui fait face à ce qu'il perçoit comme un ensemble de forces plus ou moins occultes et ~~maléfiques~~ maléfiques. Inconnu et indéfini pour le destinataire de la question, ce collectif que nous avons désigné sous le nom d'antactant est au contraire reconnu et identifié par le desti-

nateur de la réponse sous la forme du déictique 'they'.

Assimilé au changement, 'they' reçoit alors l'acception d'une force inéluctable à laquelle on ne peut se soustraire malgré la volonté de préserver le statu quo, volonté qui se manifeste dans les propos de l'actant statique. Force destructrice par conséquent, mais valorisée dans l'optique de l'actant dynamique puisqu'en condamnant l'ordre établi à se transformer, elle est source de régénérescence, source de vie.

3.2.4. Vers 4

Ce vers marque une disjonction spatiale qui consacre la suprématie de l'action. Celle-ci se réalise par l'abandon de l'espace topique lexicalisé par 'there'. En quittant le lieu du discours, l'actant 'hearer' sort du circuit répétitif qu'établit la reprise des mêmes structures phonétiques, syntaxiques et sémantiques, répétitivité qui en elle-même traduit la pulsion de mort. Au collectif (them) fixé et figé dans ses données spatio-temporelles que sont l'ici-maintenant permanent, c'est-à-dire le non-changement, est opposé l'acte individuel (he) de la rupture qui est désir de renouveau et pulsion de vie.

3. Champ du logos

Les analyses précédentes laissent entrevoir une structuration complexe du champ du logos. S'il est vrai que tout énoncé, fût-il écrit, est un acte de parole s'inscrivant dans le schéma de la communication, ce qui présuppose un destinataire, ~~un~~ destinataire et, un message, le poème qui fait l'objet de cette analyse présente un encodage textuel et contextuel de ces éléments mais cet encodage est à double fond.

Dans la clôture même de son énoncé, le poème est en effet perçu comme un ensemble ordonné de questions et de réponses échangées entre un ensemble ordonné d'actants. Le verbum dicendi (said) en fait un acte explicite de communication mais il fonctionne également comme un opérateur métalinguistique qui renvoie à une instance énonciative, c'est-à-dire à un observateur externe, tout comme le vers conclusif du poème.

Ce que destinataires et destinataires se communiquent a son origine dans une Vorgeschichte, une antériorité, qui échappe au lecteur, tout comme lui échappe la valeur du déictique 'they' repris dans le dernier vers sous la forme 'them'. Le poème est donc perçu comme une oblitération du sens, c'est-à-dire, paradoxalement, comme un message parce que chiffré. Ce qui est énoncé sous la forme de messages pluriels et codés suppose un autre niveau de parole, celui d'une instance d'énonciation ayant un

point de vue extérieur. Rappelons que la structuration du champ de l'anthropos révèle l'existence d'un couple destinataire/destinataire à valence zéro qui, hors du texte, renvoie au couple poète/lecteur.

Le poème réalise donc une mise en abyme du logos en ce sens qu'il constitue un supra-message adressé par le poète à son lecteur et, dans ce cadre vide mais morphologiquement perceptible, vient s'emboîter une série d'infra-messages qui recouvrent ce qu'en a précédemment appelé 'fable' et que le lecteur, nommément désigné, est mis en demeure de décoder.

Sur le plan contextuel, le poème est confirmé dans sa fonction communicationnelle. Il apparaît en effet pour la première fois comme "Epilogue" du recueil "The Orators"⁽⁷¹⁾ dont le sous-titre An English Study fournit un éclairage référentiel précis. Dès lors, il se présente véritablement comme une interpellation du lecteur anglais que définissent les coordonnées socio-politiques du début des années trente⁽⁷²⁾. Qu'on se garde bien cependant de cantonner l'interprétation du 'message', c'est-à-dire sa lecture, à l'intérieur de ce cadre historique et géographique bien déterminé, car en sortant le poème de son contexte initial et en le faisant ultérieurement figurer dans plusieurs recueils, Auden indiquait bien la valeur universelle qu'il entendait lui accorder⁽⁷³⁾; ce qui nous incite à quitter le champ historique et biographique pour revenir à la 'parole' du texte proprement dit.

3.1 Fable et code

Au niveau de la fable, le champ du logos se divise en deux catégories:

- 1) la parole rapportée ou citée, délimitée par les guillemets;
- 2) la parole narrée, renvoyant à une instance énonciative.

Dans la narration et la citation s'épuise la fable.

La parole rapportée qui est un dialogue, couvre un double registre délocutif⁽⁷⁴⁾ correspondant aux deux paradigmes d'actants, statiques et dynamiques.

La parole narrée assure le positionnement des registres délocutifs par rapport aux actants dont l'analyse du champ de l'anthropos a révélé le caractère emblématique ou parabolique. Cela signifie qu'il existe une co-référentialité entre chaque locuteur et son registre délocutif.

Le premier registre qui correspond au paradigme de l'actant statique et qui s'étend sur les strophes I, II et III, est répétitif aussi bien dans sa structuration formelle que dans son contenu comme les analyses antérieures l'ont montré. C'est un dire non évolutif dans la mesure où il est fixé dans les mêmes schémas rythmiques, phonétiques et syntaxiques. Sur le plan du

contenu, il repose sur une série d'oppositions qui se répètent tout aussi invariablement:

fixité / sécurité / vérité vs changement / danger / erreur.

Ce registre délocutif est marqué par la présence de l'interrogation dont il est utile d'analyser brièvement la fonction.

En effet, l'interrogation relève moins du doute que d'une certaine rhétorique à caractère maïeutique. La question de la première strophe est une question purement oratoire qui se développe en certitude réprobatrice vis-à-vis du locataire. Celui qui parle est détenteur du savoir et par conséquent de la vérité et de l'autorité, 'reader' étant l'emblème de l'intellectuel ou du maître. Dans la seconde strophe la fonction conative ou persuasive de l'interrogation se renforce. Incité à visualiser le danger ("do you imagine ..."), le locataire est en même temps découragé d'agir. C'est donc un dire inhibitif qui repose sur la crainte ('fearer') mais qui invoque le savoir; il se érige en vérité que l'interrogation a pour but de mieux souligner.

Si les deux questions qui se succèdent dans la troisième strophe illustrent l'angoisse du locuteur ('horror'), elles n'en sont pas moins des preuves à l'appui de son argumentation qui assimile le dynamisme au maléfice. Métaphoriquement, le dynamisme représente l'élan vital ainsi que la volonté de réaliser ses désirs et de suivre ses impulsions naturelles. La certitude reprend naturellement ses droits. Dans les affirmations qui suivent, le tort reste du côté de celui qui écoute: "The spot on

your skin is a shocking disease". Accusation ou châtiement, c'est en tout état de cause un discours assertif de domination. A ce stade, l'immuabilité du registre délocutif de l'actant statique correspond aussi à son refus des évidences et à son obstination à vouloir défendre et protéger l'espace topique contre toute manifestation dynamique, c'est-à-dire contre tout changement qui l'obligerait à se remettre en cause, lui-même et son savoir.

Le registre de l'actant dynamique est l'antithèse de celui de l'actant statique en ce sens qu'il est hors norme. Si le discours de l'actant statique est fixé dans une armature formelle et sémantique immuable et bien définie, celui de l'actant dynamique est en revanche totalement imprévisible. A la rhétorique explicite et développée de l'actant statique répond la parole concise, incisive et elliptique de l'actant dynamique. C'est, à la limite, la négation d'un discours qui ne s'exprime qu'en fonction de l'action dont il pose la suprématie sur la parole. "Out of this house" est un énoncé qui assume le geste et fait échec à la rhétorique dissuasive de l'actant statique. "Yours never will" définit l'action comme seule possibilité d'avenir et de progrès, étant sous-entendu que le refus de l'action équivaut à un arrêt du temps et par conséquent à la mort, même si ce n'est que métaphorique. Quant à la troisième réponse de l'actant dynamique, elle s'énonce en même temps que s'accomplit le geste de rupture par rapport à l'espace topique. C'est vérita-

blement la parole en action, simultanément dont rend compte le narrateur implicite: "said hearer to horror / As he left them there". La parole du narrateur vient alors relayer celle du protagoniste dynamique comme pour une prise en charge de son geste sur lequel elle insiste par une répétition ayant valeur didactique. On pourrait dire que le vers: "As he left them there / as he left them there" reproduit dans son martèlement phonétique la cadence d'une marche et, par effet d'écho, fait prendre conscience au lecteur de sa position statique par rapport à quelque chose qui s'éloigne de lui et qui est en train de lui échapper. Là se produit un effet d'entraînement qui l'incite spontanément à poser la question: "where are you going?", c'est-à-dire à prendre la place de l'actant initial 'reader' et, en s'identifiant avec lui, à sortir de la fable.

3.2 Poème et dialectique

La fonction narrativisante du discours extérieur à la citation se double d'une fonction métalinguistique puisque c'est par lui que s'établit le rapport verbal entre le poète destinataire d'un message et le lecteur qui en est le destinataire.

De même que l'opérateur métalinguistique 'said' pose explicitement l'existence d'un observateur extérieur au texte et qui en est le destinataire, de même 'reader' qui désigne nommément le lecteur, fait de ce dernier la figure nécessaire du des-

tinataire. Cette interpellation du lecteur qui doit inéluctablement s'identifier au tout premier actant du texte, introduit une dialectisation du message que lui adresse le poète. Dès l'instant où le lecteur se reconnaît en 'reader', il devient à la fois lecteur-sujet et lecteur-objet, auditeur et protagoniste de la parabole qui lui est racontée. Mis en situation de réceptivité, il est donc également amené à s'identifier ultérieurement à l'actant 'hearer'. On se souvient que 'reader' et 'hearer' représentent le degré zéro de leurs paradigmes respectifs et qu'ils sont, comme tous les autres couples d'actants, semblables et opposés. De sorte que par ce jeu dialectique de la ressemblance et de la différence, du même et de l'autre, le lecteur manipulé par le poète doit tour à tour se reconnaître dans l'actant statique et dans l'actant dynamique et faire successivement siens les propos de l'un et de l'autre. C'est comme si le poète tendait au lecteur un miroir et le mettait en situation de monologue intérieur. 'Reader'/'rider', 'fearer'/'farer', 'horror'/'hearer', le lecteur dialogue avec son double, de ce côté-ci puis de l'autre côté du miroir, puisque le rôle du lecteur ('reader') et de celui qui écoute (hearer) est interchangeable.

Quel est l'objet et quel est l'enjeu de ce débat singulier? On peut poser que la fable est une particularisation de l'anthropos et du cosmos dont on a antérieurement analysé les investissements sémantiques successifs. Au terme d'une triple réduction,

l'anthropos qui est représenté par un ensemble ordonné et fini d'actants emblématiques et singularisés, aboutit au niveau métalinguistique du poème à un actant unique: l'homme dans sa généralité. Mais si le texte s'adresse explicitement au lecteur, c'est à moi qu'il s'adresse, et cette généralisation de l'humain englobe cette particularisation que 'je' représente. Parallèlement, la sérialisation chronotopique qui s'établit entre la première et la troisième strophe pointe vers un espace qui est 'ici' et un temps qui est 'maintenant'. Autrement dit, actants et chronotopes se résorbent en une déixis: je-ici-maintenant. Cette déixis se situe entre deux pôles antinomiques: statisme vs dynamisme, dont la valeur respective est mise en cause. Le maintien de la déixis est opposé à son dépassement. En ce sens, le dialogue entre actant statique et actant dynamique constitue une maïeutique animée par le poète.

Incité à prendre la place de l'actant 'reader', le lecteur en adopte aussi l'optique par le biais d'un dire qu'on lui impute et qui défend la suprématie de l'être-ici-maintenant, c'est-à-dire la supériorité du statu quo garant de la sécurité. Au fur et à mesure qu'elle s'énonce et qu'elle se développe, l'argumentation subit néanmoins une déstructuration soutenue par celle du phonétisme qui éclate en une prolifération anarchique d'éléments, et de la syntaxe qui progressivement perd toute régularité. En même temps se produit une dissolution du locuteur, emblème de la raison et tenant d'un savoir érigé au rang de seule vérité.

possible. Ce savoir fait place à la crainte qui atteint son paroxysme dans la troisième strophe. Le référent de ce discours argumentatif, c'est-à-dire le lieu topique auquel l'actant statique se réfère, d'abord implicitement puis explicitement, se transforme peu à peu en lieu de danger et d'obscurité.

L'argumentation aussi bien que son référent et celui qui l'énonce subissent simultanément une déconstruction qui dément les valeurs mêmes que prône l'actant statique. A ce qu'il dit la réalité du texte oppose un contredit, de telle sorte que ce qui s'énonce est aboli au fur et à mesure de l'énonciation. Toutefois, cet anéantissement obéit à une dialectique car lorsque dans la strophe III culmine la déconstruction de tous les éléments, l'angle de vision du lecteur s'est déplacé du côté de l'actant dynamique, en même temps d'ailleurs que se sont dynamisés l'espace topique et celui qui en parle.

Ce transfert d'identité du lecteur qui, de 'reader' devient 'hearer', est encodé dans la topologie du texte. L'expression sérielle du danger (mort, chute, maladie) qui prend pour cible le destinataire sur lequel il se concentre ponctuellement (the spot on your skin) au terme d'un rétrécissement progressif du lieu de sa manifestation, indique les lignes de convergence d'une perspective qui iconise la spatialité des trois premières strophes. Le lecteur peut imaginer cette perspective tournée vers lui, comme s'il en était le point de jonction. Par cette perspective

frontale inversée, il est dans le même champ de vision que 'hearer' et confondu avec lui dans un même regard qui lui est extérieur.

Dans cette optique, inversée pour le lecteur, l'espace topique objectivé se présente comme l'antithèse du discours qui l'érigait en lieu de vérité; il en est le démenti. De sorte que le déplacement du champ de vision auquel le lecteur est soumis, mais qui ne supprime pas sa double condition de sujet et d'objet, correspond à une Aufhebung⁽⁷⁵⁾. Selon le principe de la dialectique hégélienne, il débouche sur un dépassement nécessaire de la déixis dont les valeurs ne sont détruites dans les trois premières strophes que pour être remplacées par de nouvelles valeurs dans la quatrième. L'embrayeur de ce dépassement est le déictique 'out' qui renvoie à un acte individuel s'accomplissant dans le vers conclusif "As he left them there ...". 'He' 'at' 'them' peuvent recevoir ici une acception nouvelle par rapport à la fable en ce sens que le poète ayant livré son message quitte lui-même la scène du discours tandis que le lecteur est englobé dans le collectif 'them', ce qui produit une distanciation ironique.

Après avoir mis à nu les structures qui concourent à faire du poème un message, on peut synthétiquement donner à ce dernier une interprétation générale, à la fois noologique et cosmologique.

Du point de vue noologique, le poème met en scène les tensions existentielles d'une conscience individuelle partagée entre la crainte du changement et le désir d'une vie nouvelle rompant avec un univers figé, inscrit par conséquent dans la mort. C'est une conscience également divisée entre les forces inhibantes de la raison incarnées par l'actant statique et les forces agissantes du corps qui poussent à la réalisation des impulsions et des désirs et dont l'actant dynamique est l'emblème. Herbert Greenberg souligne l'importance de ce thème dans les premières œuvres d'Auden, et l'analyse de ce poème corrobore ses conclusions:

"Authentic life has always been the goal of Auden's quest, and under this heading, shaping the theme of the old life versus the new, the features of the early work gain meaning... those denounced as the 'enemy' are representatives of the old and its willing perpetrators; it is the decadence of this life that is objectified in landscape, and freedom from its oppressive hold lies across the frontier. The central metaphor vindicating new allegiances is that of disease: the old life is diseased, the new life represents health. The old life is arraigned because it lacks the power to cure itself: Health demands change and growth, it demands, precisely, evolution; and the old order has grown rigid." (76)

Ce débat est sous-tendu par le mythe de la chute qui est dialectiquement représenté puisque l'espace paratopique est, selon le point de vue, enfer ou terre promise. Pour la voix de la raison, l'être d'instinct est entaché, voué à la déchéance, promis aux tourments de la géhenne. Au contraire, pour la voix de l'action, qui est celle de la liberté, être brimé dans la réalisation de ses désirs est source de maladie. Cette thèse est redevable à

D. H. Lawrence ainsi qu'au psychologue Homer Lane comme le souligne à diverses reprises Herbert Greenberg⁽⁷⁷⁾.

L'interprétation cosmologique du poème rejoint la précédente mais elle oppose l'individu ('he') à une société ('them'). Celle-ci est emblématisée par le paradigme des actants statiques, susceptible par conséquent d'être réduite à une catégorie: la bourgeoisie, les intellectuels, les éducateurs ou l'ordre établi, compte tenu des corrélations connotatives entre les deux paradigmes d'actants. Quel que soit le sens particulier qu'on attribue à ces paradigmes en fonction de données socio-historiques, géographiques ou biographiques, leur polarité: statique vs dynamique reste inchangée de même que la problématique de l'évolution. L'individu remet en cause une société figée, installée dans une fausse sécurité et dotée d'une fausse conscience.

3.3 Intertexte et ironie

L'intertextualité introduit un troisième palier dans le champ du logos en ce sens qu'elle situe le poème par rapport à un logos qui lui est antérieur. Rappelons brièvement que le terme d'intertextualité fondé par Kristeva⁽⁷⁸⁾ à la suite des travaux des formalistes russes, révèle le caractère non originel du texte qui est nécessairement reprise, assimilation et transformation de textes précédents. Inscrite dans un "réseau"⁽⁷⁹⁾ intertextuel, l'oeuvre littéraire n'est donc jamais qu'une descendance, une combinatoire nouvelle d'éléments antérieurs, un "bricolage intellectuel" au sens où l'entendait Lévi-Strauss⁽⁸⁰⁾ dans La Pensée sauvage.

Si, dans bien des cas, le repérage⁽⁸¹⁾ du matériau réutilisé fait problème en raison des définitions encore assez floues de l'intertextualité, par exemple, il se trouve ici que le poème d'Auden a un modèle. Il s'agit d'une ballade anonyme: The Cutty Wren qu'Auden a reproduite dans son anthologie: The Oxford Book of Light Verse,⁽⁸²⁾ Si la filiation ne fait aucun doute, il reste en revanche à déterminer ce que livre le poème placé sous cet éclairage nouveau et comment il reprend pour le transformer son modèle devenu plus exactement 'matériau de ré-emploi'. Quelle est, en définitive, la fonction de ce texte qui, réinscrit, cesse par là-même de signifier pour son propre compte? Comme le remarque en effet L. Jenny.: "Le texte 'cité"

(83)
 ne parle plus, il est parlé. Il ne dénote plus, il connote", et
 l'on retiendra cette fonction connotative parce qu'elle revêt
 une importance particulière dans l'optique de la traduction.
 Voici le texte de la ballade dont s'est inspiré Auden:

The Cutty Wren

O, where are you going, says Milder to Malder,
 O, I cannot tell, says Festel to Fose,
 We're going to the woods, says John the Red Nose
 We're going to the woods, says John the Red Nose.

O, what will you do there, says Milder to Malder,
 O, I cannot tell, says Festel to Fose,
 We'll shoot the Cutty Wren, says John the Red Nose,
 We'll shoot the Cutty Wren, says John the Red Nose.

O, how will you shoot her, says Milder to Malder,
 O, I cannot tell, says Festel to Fose,
 With arroys and bows, says John the Red Nose,
 With arrows and bows, says John the Red Nose.

O, that will not do, says Milder to Malder,
 O what will do then, says Festel to Fose,
 Big guns and cannons, says John the Red Nose,
 Big guns and cannons, says John the Red Nose.

O; how will you bring her home, says Milder to Malder,
 O, I cannot tell, says Festel to Fose,
 On four strong men's shoulders, says John the Red Nose,
 On four strong men's shoulders, says John the Red Nose.

O, that will not do, says Milder to Malder,
 O what will do then, says Festel to Fose,
 Big carts and waggons, says John the Red Nose,
 Big carts and waggons, says John the Red Nose.

O, what will you cut her up with, says Milder to Malder,
 O, I cannot tell, says Festel to Fose,
 With knives and forks, says John the Red Nose,
 With knives and forks, says John the Red Nose.

O, that will not do, says Milder to Malder,
 O, what will do then says Festel to Fose,
 Hatchets and cleavers, says John the Red Nose,
 Hatchets and cleavers, says John the Red Nose.

O, how will you boil her, says Milder to Malder,
 O, I cannot tell, says Festel to Fose,
 In pots and kettles, says John the Red Nose,
 In pots and kettles, says John the Red Nose.

O, that will not do, says Milder to Malder,
 O, what will do then, says Festel to Fose,
 Brass pans and cauldrons, says John the Red Nose,
 Brass pans and cauldrons, says John the Red Nose.

O, who'll have the spare ribs, says Milder to Malder,
 O, I cannot tell, says Festel to Fose,
 We'll give them to the poor, says John the Red Nose,
 We'll give them to the poor, says John the Red Nose.

Cette ballade comporte onze strophes de quatre vers, construites sur le même modèle, à quelques écarts près, eux-mêmes régulièrement répétés. Dans chaque vers qui est un tétramètre, la césure est soulignée par un signe de ponctuation et le second hémistiche commence par un verbum dicendi: 'says'. D'un quatrain à l'autre, seuls varient les hémistiches antérieurs à la césure. Le ressort narratif de cette ballade repose sur

une alternance de questions et de réponses selon une combinaison binaire et ternaire. L'alternance des questions et des réponses comporte deux variantes qui permettent de regrouper les strophes deux à deux:

Variante 1: Locuteur 1 / question
 Locuteur 2 / réponse négative
 Locuteur 3 / réponse affirmative

Variante 2: Locuteur 1 / réponse négative
 Locuteur 2 / question
 Locuteur 3 / réponse affirmative

A la variante 1 correspondent les strophes impaires et à la variante 2 les strophes paires, la strophe II faisant exception. L'absence d'une douzième strophe clôt la narration en interrompant l'histoire qui se dévide selon un schéma régulier depuis le premier vers. Les deux premières strophes, d'où est exclue la seconde variante, constituent l'entrée en matière de l'histoire. Abstraction faite des strophes I, II et XI qui servent d'introduction et de conclusion, chaque groupe de deux strophes (III et IV, V et VI, VII et VIII, IX et X) constitue une séquence de l'histoire et cette séquence elle-même découle d'une question initiale:

III,1	O, how will you shoot her
V,1	O, how will you bring her home
VII,1	O, how will you cut her up with
IX,1	O, how will you boil her

Ces questions se succèdent selon un ordre logique qui donne au texte sa cohérence. Mais celle-ci est rompue par l'incongruité des réponses jouant sur la disproportion de la fin et des moyens et surtout par un ensemble de bizarreries qui se manifestent sur le plan des locuteurs.

Chaque séquence que recouvre un couple de strophes est comparable à une équation à trois inconnues:

strophe impaire: Question: x
 Réponse négative: "I cannot tell"
 Réponse affirmative: y

strophe paire: Réponse négative: "that will not do"
 Question: "what will do then"
 Réponse affirmative: z

Si l'on affecte x d'un indice correspondant au numéro des strophes, on voit que x_3 , x_5 , x_7 , x_9 et x_{11} constituent une suite logique établissant un lien de nécessité entre les questions qui engendrent chacune des séquences. De même, y est la réponse logique à x (une seule dérogation: y_5). Mais en refusant cette logique, la strophe paire introduit une perturbation à effet humoristique en ce sens qu'elle impose une seconde réponse à la question x, mais de telle sorte que z et y soient dans un rapport constant qu'il est possible de figurer comme suit: $z > y$ où z est une exagération de y; en conséquence z et x restent aussi dans un rapport constant.

Il est donc possible d'écrire une grammaire générative de cette ballade, ce qui a pour conséquence de donner au lecteur ou à l'auditeur une compétence égale à celle de l'auteur et se substituer à lui dans le rôle de "chorus leader".

Les actants du récit sont au nombre de cinq: trois locuteurs et deux locutaires muets. Ils ne subissent aucune permutation. Dans les deux premiers vers de chaque strophe locuteurs et locutaires sont réunis en paires homophones lexicalisées par 'Milder'/'Malder' et 'Festel'/'Fose'. Excepté 'Milder' qui, littéralement signifie 'plus doux', ce sont des signifiants apparemment dépourvus de signifiés⁽⁸⁴⁾. Conjugué à l'homophonie, ce vide sémantique est humoristique en ce qu'il donne à la cohérence du récit le caractère d'une fiction. Une autre bizarrerie tient au fait que celui qui répond n'est pas celui à qui la question s'adresse:

Milder ——— Question ———> Malder

Festel ——— Réponse ———> Fose

Cette incongruité dont l'effet comique est certain laisse subsister une ambiguïté: s'agit-il de quatre personnages différents ou de deux personnages ayant chacun deux identités? Ce qui réduirait à trois le nombre réel des actants:

Milder <————> Malder
Festel <————> Fose

Force est de constater que cette question n'a aucune pertinence dans la mesure où la fonction essentiellement ludique de cette ballade naît en grande partie d'une pseudo-logique si ce n'est radicalement du non-sens⁽⁸⁵⁾.

Le poème d'Auden reprend un certain nombre de traits formels de cette ballade: le rythme, fondé sur l'emploi du tétramètre; la division du poème en quatrains mais le nombre en est réduit; L'alternance de questions et de réponses mais en les regroupant; la paronomase mais en la déplaçant; le redoublement de la coda mais en le faisant porter sur un seul hémistiché et seulement dans le vers conclusif du poème; la combinatoire binaire et ternaire mais en l'appliquant à des éléments différents; la répétitivité des strophes mais en la relativisant puisqu'elle ne porte que sur les constituants formels de sorte que le lecteur n'a aucune prise sur le contenu, c'est-à-dire qu'il ne peut ni le prévoir ni le modifier par adjonction ou substitution en fonction d'une compétence acquise grâce à la récurrence d'éléments qui se constituent en code ou, plus exactement, en grammaire générative. L'intervention mimétique ou performatrice du lecteur est exclue.

Le rapprochement qui s'impose à l'évidence est celui du premier vers de la ballade et du poème. Deux éléments sont à retenir; d'une part, la paronomase déjà signalée: 'Milder'/'Malder' et 'reader'/'rider'; d'autre part, la

question suivie du *verbum dicendi* qui est une ouverture fréquente de la ballade, et cette question en particulier: "O, where are you going?" en est un topos, un lieu commun, au sens où l'entendait l'ancienne rhétorique (86).

Les constituants formels du poème d'Auden permettent de le rattacher non seulement à un modèle mais aussi à un genre, celui de la ballade que Robert Graves définit en ces termes:

"The actual word "ballad" ...is connected with the word "ballet" and originally meant a song or refrain intended as an accompaniment to dancing, but later covered any song in which a group of people socially joined; after its transplantation to England it soon came to mean practically any song.(...) When the word "ballad" was adopted by English singers, though the association with dancing did not survive, there remain latent in the sense of rythmic group action whether in work or play.

- 1) The ballad-proper has no known author.
- 2) There is never an authoritative text of such a ballad.
- 3) It is incomplete without music, music of a repetitive kind that excites and sustains.
- 4) Though it may treat of Kings and Queens and notable figures in history, it is local, not cultural.
- 5) It is oral, not literary.
- 6) It is not advanced technically.
- 7) It does not moralize or preach or express any partisan bias.
- 8) It "begins in the last act" of the drama and moves to the final climax without stage directions.
- 9) (...) The ballad-proper is best understood not primarily as a narrative poem or as a song; but as a song and chorus evolved by the group-mind of a community, a group-mind which is more than the sum of the individuals minds that compose it, more than the conviction of the strongest or most active clique.(87)

L'intérêt de cette définition est qu'elle porte non seulement

sur la forme (rythmée et euphorique) ou le contenu (simple et populaire) mais qu'elle rend compte d'un rapport entre le texte, l'auteur et la société. L'individuel se perd dans le collectif. Dans The Oxford Book of Light Verse Auden reprend ce dernier aspect pour définir ce qu'en faisant violence à la langue, on pourrait appeler la 'poésie légère'. Celle-ci, affirme-t-il, ne peut exister que si le poète et la société partagent la même vision du monde:

"When the things in which the poet is interested, the things which he sees about him, are much the same as those of his audience, and that audience is a fairly general one, he will not be conscious of himself as an unusual person, and his language will be straightforward and close to ordinary speech" (88)

Toutefois, cette poésie qui repose sur une cohésion sociale et un consensus entre l'auteur et les lecteurs, tend à être conventionnelle. Le poète est donc pris entre le danger de produire une oeuvre divertissante mais conformiste et la difficulté d'exprimer simplement des idées originales auxquelles la société puisse s'identifier:

"Lightness is a great virtue, but light verse tend to be conventional, to accept the attitudes of the society in which it is written.

The more unstable a society, and the more detached from it the artist, the clearer he can see, but the harder it is for him to convey it to others

Instead of the poet regarding himself as an entertainer, he becomes the prophet, the 'unacknowledged legislator of the world'" (89)

Si le lecteur reconnaît immédiatement la ballade sous le poème d'Auden en fonction d'une mémoire culturelle que déclenche un certain nombre de signaux, cette mémoire est contrecarrée dans la mesure où le code propre à ce genre poétique ne fonctionne pas complètement. Il faut donc localiser les points de rupture pour comprendre ce que révèle le poème en refusant de dire ce qu'on attend qu'il dise.

Ses constituants formels répondent aux critères de la ballade. C'est en particulier la cadence liée à l'utilisation du tétramètre, caractéristique de la poésie médiévale anglaise, ainsi qu'aux récurrences phonétiques. L'effet en est euphorique. En revanche, le contenu sémantique véhiculé par le poème ne donne de la ballade qu'une illusion. Le lecteur guidé par sa mémoire culturelle retrouve certains 'topoi' propres à la ballade dans sa forme première et qui sont sous-tendus par un médiévisme diffus. C'est le thème du voyage introduit par la traditionnelle question "O where are you going?" ou celui de la mort; ce sont les personnages à caractère allégorique ou qui représentent des stéréotypes comme le cavalier et le pèlerin; c'est la juxtaposition de deux termes qui rappelle, sans toutefois le réaliser, le principe de la connaissance par les contraires. Néanmoins, le poème ne donne à lire qu'une fiction d'histoire dans la mesure où les séquences correspondant aux strophes constituent des unités discrètes, des fragments apparemment dépourvus d'articulations cohérentes

et logiques, dans la mesure également où certains lexèmes et certains déictiques n'ont pas de référent immédiat. Le lecteur qui cherche en vain l'unité chronotopique ou actantielle de ce qu'il a pris d'emblée pour une ballade est en quelque sorte induit en erreur puisque l'investissement sémantique du texte subvertit le code auquel renvoient les traits formels. Cette subversion s'accomplit aussi par la dysphorisation soutenue du contenu que renforce l'absence de denotata, ce qui rend inquiétant un texte dont la fonction s'affirme ludique et euphorique. Le lecteur n'ayant pas prise sur le signifié est tenu à distance et contraint à l'écoute. Simulacre référentiel de la ballade, la fable crée cette distanciation mais, on l'a vu, elle est encadrée par l'énonciation que dialectise l'instance narrative. Ces caractéristiques concrétisent la fonction première de l'ironie qui est simulatio⁽⁹⁰⁾ et inscrivent le poème dans la catégorie du genre ironique. La fonction primordiale de cette ironie est utilitaire (utilitas causae⁽⁹¹⁾), en l'occurrence partielle et maïeutique puisqu'en empruntant cette voie subtile qu'est la simulation de la ballade, le discours permet à l'auteur de présenter son point de vue au lecteur captif. Pris au piège d'une forme qu'il reconnaît parce qu'elle est l'émanation d'une collectivité dont il fait partie, le lecteur est mis contre toute attente en présence d'une pensée individuelle, irréductible, originale. Le point de vue exprimé résulte d'une dialectisation et d'une structuration formelle et sémantique qui, simultanément,

produisent un message et sa grille. Le poète construit celle-ci en déplaçant des signes qui deviennent l'écho d'une forme et son dépassement, en ce sens que l'intertexte a été la condition d'un texte nouveau qui demeure un jeu tout en disant autre chose que le jeu. La reprise du code formel emprunté au modèle intertextuel garantit une lecture ludique mais dans les failles de ce code viennent s'insérer les éléments sémiologiques qui composent la fable à travers laquelle s'exprime le point de vue du poète et dont le sens est source d'interrogation pour le lecteur.

L'ironie fonctionne par un déplacement de la forme, du jeu et des référents du texte, déplacement qui débouche sur le sens de la fable, autrement dit sur la question: 'De quoi s'agit-il?'. Elle résulte aussi de la superposition des niveaux de lecture et de leur dialectisation. La narratio de la fable est la simulatio du message. Kenneth Burke décrit bien cette fonction dans la définition qu'il donne de l'ironie:

"Irony arises when one tries, by the interaction of terms upon one another, to produce a development which uses all the terms. Hence, from the standpoint of this total form (this 'perspective of perspectives') none of the participating 'sub-perspectives' can be treated as either precisely right or precisely wrong. They are all voices, or personalities, or positions, integrally affecting one another. When the dialectic is properly formed, they are the number of characters needed to produce the total development."(92)

Au-delà du jeu, le lecteur doit compter avec la voix

qui dit la fable. Par le biais de la parabole, cette voix fournit un référent auquel le lecteur peut néanmoins attribuer une valeur particulière ou générale. Il lui est par exemple loisible de situer la problématique du dynamisme opposé au statisme ou de l'évolution opposée au statu quo, sur un plan individuel et universel ou de la projeter sur la société anglaise. Les référents se superposent et se démultiplient en cercles concentriques, mondes plus ou moins vastes dont le poète s'est fait le législateur. En recourant à l'ironie, Auden parvient à concilier deux fonctions antinomiques du poète: amuseur et prophète.

Mais quel est, dira-t-on,
le sens de cette métaphore?

Raymond Queneau

Le poème est sous-tendu par un certain nombre de forces thématiques qu'il est possible de hiérarchiser en prenant pour critère la progression de leur manifestation dans le texte.

La première strophe communique surtout l'idée d'égarement et celle d'avertissement. La deuxième strophe prolonge l'une et l'autre de ces idées, en y insistant. L'ordre interrogatif et l'ordre affirmatif départagent les fonctions respectives de 'Reader' et 'Fearer', d'une part, et de 'Rider' et 'Farer', d'autre part, selon l'opposition:

passivité / activité

ou angoisse / courage

ou conscience / inconscience

ou savoir / ignorance.

Dans la troisième strophe, l'interrogation, qui ne porte pas directement sur le destinataire, c'est-à-dire sur 'Hearer', concerne le monde extérieur. Cette organisation sémantique de la troisième strophe renforce surtout le sentiment d'angoisse et la mise en garde. Le monde apparaît comme espace dangereux peuplé de signes néfastes. La quatrième strophe, fondée sur l'ordre affirmatif car les interlocuteurs sont inversés,

manifeste un changement de forces thématiques. En effet, 'Rider', 'Farer' et 'Hearer' s'opposent à 'Reader', 'Fearer' et 'Horror' et, par leurs réponses, convoquent l'idée de résistance.

Projetées sur le moment historique et le contexte social britannique, toutes ces forces thématiques et leur dialectique se laissent interpréter comme appel au non-conformisme, à la nécessité de dépasser la passivité face à des forces historiques brutales qui paralysent l'intellectuel. Le sens du poème devient allégorique puisque la distribution des symboles qui expriment le jeu de l'angoisse et du courage, de la passivité et de l'action, est en même temps l'aveu d'un impératif: l'engagement.

La date de la parution du poème situe ce dernier une dizaine d'années après la prise du pouvoir par Mussolini et juste avant l'avènement d'Hitler; écrit par conséquent à l'époque de la montée du fascisme, ce texte acquiert un sens politique.

B.- TRADUCTION ET TRANS-SEMIOTISATION

I. Translème et programme translatif

Sur la base des analyses qui précèdent imaginons un portrait robot de la traduction du poème. Cette traduction devrait maintenir les traits pertinents du texte, en l'occurrence les diverses isotopies de forme et de contenu ainsi que leurs corrélations, c'est-à-dire la dynamique relationnelle qui les unit. La traduction devrait restituer la cadence, la diction que sous-tend l'armature phonique du poème, c'est-à-dire essentiellement les isophonies primaires dont on se souvient qu'elles sont constituées par le redoublement et l'emboîtement d'unités phonétiques de grandeur variable. La traduction devrait en outre reproduire la paronomase sur laquelle repose la majeure partie du code ou de la grille. En même temps que la modalité binaire, fondement de la paronomase et des isophonies, qui crée une dialectique du même et du contraire ou de la complémentarité, elle devrait restituer les éléments qui, répondant à la modalité ternaire, établissent une structure sémantique opposant progression et non-progression. Cette structure sémantique se réalise par la déconstruction d'éléments phonétiques, syntaxiques et sémantiques qui se répètent dans les trois strophes de manière semblable et différente. Ce sont en particulier les isophonies secondaires, les isotaxies affirmatives et interrogatives ainsi que les structures chronotopiques de chaque strophe.

La traduction reproduira les isosémies de l'anthropos, du cosmos et du logos. Enfin, l'ironie du poème ayant sa source dans l'intertextualité, la traduction devrait produire le même écho culturel que le texte original, celui d'un genre et celui d'un modèle.

Ainsi résumée succinctement, la structuration du poème impose un programme translatif. On définira ce programme translatif comme l'ensemble des translèmes ou éléments à traduire pour restituer la sémiotique du texte. En ce sens, on dira que la traduction est une trans-sémiotisation. Le translème ou unité sémiotique de traduction est une unité-système qui fonctionne en réseau. Elle implique donc un découpage du texte radicalement différent de celui auquel on procède parfois pour mesurer la qualité d'une traduction des discours de nature méta-textuelle. Le découpage d'un énoncé en translèmes résulte nécessairement d'une lecture translinguistique et transphrastique, autrement appelée lecture tabulaire par opposition à une lecture linéaire⁽⁹³⁾. Il permet de prendre en compte le hors-texte, notamment l'intertextualité ou la perception et la réception au lieu de réduire exclusivement le programme translatif à l'espace du texte comme dans le cas d'un découpage linéaire en unités conventionnelles de traduction: lexèmes, phrases, ponctuation, etc.

A partir des analyses antérieures il est possible d'établir sous forme de tableau le programme translatif du poème.

Programme translatif:

TRANSELMES	Isographie	Isophonies	
		Isorythmies	Isotopies phonétiques
ACTUALISATION	Lettre 'O' début vers 1 I, II, III, IV.	Tétramètre allitéré Modalité binaire du phonétisme → accentuation du rythme Vers 2 & 4 I, II, III Vers 1 & 4 IV Cf. grille iso-rythmique p. 25 grille consonnes p. 30 grille voyelles p. 39 matrice phonique p. 57	<u>Primaires:</u> Homophonie syntagmatique lexématique (paronomase) phonématique (dont rimes) cf. matrice phonique p. 57 → I = II = III <u>Secondaires:</u> Allitérations → I ≠ II ≠ III (déconstruction) cf. grille consonnes p. 30 grille voyelles p. 39

TRANSMENES	Isolexies	Isotaxies
ACTUALISATION	reader / rider midden / madden fearer / farer path / pass looking/ lacking horror / hearer swiftly / softly	Affirmatives Interrogatives (déconstruction I/II/III) cf. pp. 58-66

TRANSMETES	Isosémies		
	Logos		
	anthropos	cosmos	
ACTUALISATION	Actants statiques dynamiques Antactants pp.74-93	Sérialisation - espace - temps - danger I  II  III  Cf. pp.94-109	Fable pp. 112-115 Dialectique pp.115-121 Ironie pp.122-134

Le programme translatif surdétermine la traduction en tant que projet à réaliser. Il oriente les choix que suppose toute traduction et il en fixe également les limites. Il a en outre l'avantage de permettre une comparaison systématique entre le texte-source et le texte-cible, c'est-à-dire de dresser un bilan de ce qui est à traduire, de ce qui est traduit et de ce qui est omis. On soumettra à cet outil de vérification la traduction faite par Jean Lambert⁽⁹⁴⁾ du poème analysé. On relèvera les coïncidences et les écarts pour les situer, on le rappelle, dans la perspective du texte compris comme système. Des variantes seront proposées, montrant que la traduction en apparence adéquate d'un translème détruit ailleurs le système du texte. Précisons que les translèmes n'ont pas tous la même densité sémiotique. Ainsi, l'isographie relevée ne signifie pas au même degré que le rappel intertextuel de la ballade. La comparaison entre le poème et sa traduction respectera autant que faire se peut l'ordre hiérarchique des translèmes bien qu'en ce domaine il n'y ait pas d'absolu. En outre, les rapports du texte avec le hors-texte sont susceptibles d'imposer à la démarche du traducteur une certaine chronologie dont on tiendra parallèlement compte. Enfin, cette analyse critique fournira l'occasion de réexaminer certains problèmes théoriques de la traduction et de remettre en cause des critères d'adéquation fondés sur la perception.

II.- Application: analyse critique d'une traduction du poème

"Où vas-tu donc? dit le lecteur au cavalier,
La vallée est mortelle quand les fourneaux brûlent,
Le fumier s'y entasse et ses odeurs affolent,
Ce trou est une tombe où reviennent les forts".

"Et crois-tu donc, dit le craintif au voyageur,
Que tu vas atteindre le col avant la brune,
Que ton oeil diligent va découvrir le vide
Reconnu par tes pieds entre l'herbe et la pierre?".

"Quel était cet oiseau? dit l'horreur à l'oreille,
As-tu vu cette forme dans les arbres tors?
Cette ombre te poursuit, silencieuse et rapide,
La tache sur ta peau est un mal scandaleux".

"Va-t-en d'ici", dit le cavalier au lecteur.

"Les tiens, jamais", dit le voyageur au craintif.

"Ils ne cherchent que toi" dit l'oreille à l'horreur.
Comme il les laissait là, comme il les laissait là.

La lecture du poème, une fois traduit, ne réveille aucun écho dans la conscience du lecteur. Nulle trace d'une poésie antérieure, nulle mémoire de structures connues. Le rythme a disparu et, avec lui, l'appel du jeu. Le lecteur demeure personnellement sollicité mais on ne le séduit plus. Disparue la jonglerie avec les mots; disparue la jonglerie avec le sens même si ce dernier reste mystifiant. Des relations intra-textuelles et extra-textuelles ne sont pas reproduites. Le texte se livre à découvert comme un texte de simple langage. De l'original il ne subsiste qu'un denotatum.

Les poètes anglais contemporains sont très peu traduits en français. Dans sa préface aux Poésies choisies dont cette traduction est extraite, Claude Guillot explique que ce phénomène tient en partie à l'écart qui existe entre la poésie française qui a subi une révolution formelle, et la poésie anglaise qui, pour sa part, maintient des structures traditionnelles. La traduction étant 'coïncidence', ce décalage constitue un obstacle ⁽⁹⁵⁾.

Le poème d'Auden contient des marques référentielles qui permettent au lecteur anglais de l'identifier d'emblée comme appartenant au genre de la ballade. En revanche, sa traduction ne fournit aucun repère mnésique au lecteur français. Dès lors, on peut dire qu'au stade le plus immédiat de la perception, les deux textes ont un effet totalement différent sur leurs lecteurs respectifs: l'effet sur le lecteur anglais est marqué en ce

qu'il renvoie à un avant-texte, contrairement à l'effet qui, de ce point de vue, est neutre par rapport au lecteur français. On sait que pour les théoriciens behavioristes de la traduction dont on peut considérer Nida comme le chef de file, l'effet sur le lecteur est le critère qui préside à la traduction et qui permet en outre de juger de son adéquation par rapport au texte d'origine⁽⁹⁶⁾. Dans le cas précis qui nous intéresse, l'effet se présente comme un élément complexe. L'étude du champ du logos a montré que par le gauchissement d'un référent connu, situé hors du texte, le poème acquiert une dimension nouvelle, ironique et dialectique. Ce détournement de la ballade opère un décentrement du texte et il en multiplie les perspectives. En même temps qu'il résulte d'un encodage d'éléments qui se rattachent à la ballade, l'effet impose un nouveau code de lecture. Ainsi surgit le double problème de la nature et de la fonction de cet effet puisqu'il est à la fois résultat et cause. Il joue sur l'attirance par la simulation pour mieux créer entre le lecteur et le texte une distance voire une faille où l'ego du poète peut prendre place. L'effet constitue une Aufhebung en ce qu'il rappelle à la mémoire un logos antérieur qu'en même temps il oblitère pour le dépasser; à un dire conventionnel ancré dans le collectif, il substitue un dire individuel. Il y a donc une causalité en amont et en aval de l'effet produit puisqu'il sert ici de fin et de moyen. Dans un premier temps, l'effet est l'identification de la ballade qui entraîne le lecteur. Dans l'optique de Nida dont il ne faut pas perdre de vue

qu'il est traducteur de la Bible et que sa théorie dérive d'une pragmatique idéologiquement orientée, l'adhésion du lecteur est le but recherché. Mais en imposant à l'énoncé une fonction conative, on exclut la multiplication des perspectives parce qu'elle brise l'aura du texte et qu'elle déroute le lecteur.

Or, la reconnaissance de la ballade a, dans ce poème, une fonction exactement inverse. Si l'auteur cherche à présenter son point de vue, c'est par la voie d'un discours subtil (ductus subtilis), subtil parce qu'il est simulé. L'effet-ballade a donc un effet second mais non secondaire, qui est de porter la lecture sur un champ diamétralement et dialectiquement opposé. C'est aussi le champ de la polysémie et de l'indécidable, sans finalité conative.

Le traducteur voulant reproduire la démarche de ce 'discours subtil' cherchera le moyen d'obtenir de son lecteur une adhésion fondée si possible, elle-aussi, sur la reconnaissance d'une forme conventionnelle et ludique, analogue à la ballade anglaise. Dans l'espace culturel français, il connaît l'existence d'un genre poétique du même nom. Il analysera donc les données de la ballade française pour voir si elle est de même nature et si elle est apte à remplir la même fonction que son homologue auprès du lecteur.

(97)

La ballade est née en France de l'éclatement du chant des troubadours. Elle apparaît donc au moment même où la poésie

cesse d'être chantée. A l'origine, les règles de composition en sont mouvantes. Elle comporte trois strophes et un envoi qui peut être aussi long que les strophes. Celles-ci sont dites carrées puisque le nombre de vers y est égal au nombre de pieds dans chaque vers. Par la suite on ajoute un refrain et le nombre de vers par strophe est alors déterminé par le nombre de pieds du refrain. La correspondance et l'entrelacement des rimes dépendent de la longueur de la strophe en fonction de principes rigoureux qui font alterner rimes simples et rimes croisées. L'envoi qui ne contient pas plus de cinq vers, se termine par le même refrain que les couplets. La codification de la ballade dont les règles complexes sont enfin stabilisées est faite à la fin du XV^{ème} siècle par Henri de Croÿ. Un siècle plus tard, la Pléiade relègue la ballade, comme le rondeau, au rang de genre archaïque. On peut considérer Clément Marot comme le dernier auteur de ballades car si quelques poètes y sont revenus par la suite, notamment La Fontaine et plus tard encore Banville, ce n'est que marginalement et en raison du défi que présentaient les contraintes formelles de cette curiosité littéraire. Il faut signaler qu'il n'y a rien de commun entre elle et la ballade allemande (Lied) introduite par les romantiques vers 1830. La ballade française est une forme savante et en aucun cas populaire, contrairement à la ballade anglaise. A cet égard, il est intéressant de remarquer la continuité qui a existé en Angleterre où la tradition de la ballade s'est maintenue jusqu'au XIX^{ème} siècle

bien qu'à l'époque romantique où elle a connu un renouveau, sa forme et sa thématique aient été différentes par rapport à celles de la ballade ancienne dont nous avons précédemment donné les caractéristiques. Cependant, on peut voir une filiation entre la ballade anglaise sous sa forme ancienne et le 'nonsense' chez Carroll ou Lear. Pour s'en convaincre, il suffit de songer à la ballade The Cutty Wren. Ce rapprochement n'est pas sans importance puisqu'on est beaucoup plus réceptif à l'étrangeté dans l'espace culturel anglais que dans l'espace culturel français⁽⁹⁸⁾.

En tout état de cause, la ballade française n'ayant pas la même résonance culturelle que la ballade anglaise, elle ne peut servir de support à la traduction du poème d'Auden. La démarche suivante consistera donc à s'interroger sur l'existence d'un genre poétique formellement comparable et capable de remplir le même rôle. On avancera que la fable est sans doute le genre poétique dont le caractère populaire se rapproche le plus de celui de la ballade anglaise sous sa forme première. On s'apercevra alors très vite que ce qui est populaire, ce n'est pas la fable en tant que genre mais la fable en tant qu'instance déterminée: une fable de La Fontaine ou La Cigale et la Fourmi, Le Corbeau et le Renard, etc. Pour réactiver la mémoire de la fable dans l'esprit du lecteur français, il faut réactiver la mémoire d'une fable. Un nouvel obstacle se dresse indépendamment des considérations formelles. Il tient au fait

que le poème d'Auden emprunte à la ballade un certain nombre de topoï: le voyage, la mort, le personnage allégorique, etc. Ces topoï créent un réseau sémantique sur lequel repose le code et que la traduction doit absolument conserver. Si la fable fournit une enveloppe ou une forme plausible du point de vue de l'intertextualité, elle impose en revanche ses propres contraintes sémantiques. Y renoncer revient à détruire les marques qui permettent de la reconnaître en tant que fable. L'imitation d'une forme poétique appartenant à l'espace culturel français semble donc un problème sans issue pour le traducteur.

Contraint d'abandonner le ressort de l'intertextualité en raison de la non-coïncidence des champs poétiques anglais et français, le traducteur doit quitter le hors-texte et tenter de reproduire non plus une trace mnésique reposant sur l'assimilation d'un certain nombre de conventions, mais les modalités du rappel proprement dit qui sont euphoriques et ludiques.

(99)
La distanciation (Verfremdungseffekt) en découle partiellement de sorte que le champ de l'ironie va se rétrécir avec la perte de l'intertextualité.

L'euphorie est produite par les isotopies formelles dont on a précédemment analysé les données. Rappelons que le rythme est celui du tétramètre qu'Auden exploite et qui devient le support d'un phonétisme binaire renforçant la cadence. L'allitération qui caractérise ordinairement le tétramètre du vieil anglais est ici détourné à des fins précises, formelles et

sémantiques à la fois. Les grilles consonnantique et vocalique ainsi que la matrice phonique du poème font apparaître clairement cette modalité binaire du phonétisme et de sa distribution à l'intérieur des strophes.

Le passage de l'anglais au français pose une première difficulté puisque la métrique diffère dans les deux langues. En français, il n'est plus question d'accent tonique ni de tétramètre allitéré de sorte que le phonétisme doit trouver un autre support. Ici, le fond culturel refait surface car le tétramètre allitéré qui, dans ce poème, est une des marques référentielles de la ballade, contribue à réactiver la mémoire littéraire du lecteur qui situera immédiatement le texte dans l'espace de la poésie médiévale. Le problème qui se pose au traducteur est donc ici affaire de rythme et, doublement, de sémantique. Doublement, parce qu'en dehors de la réminiscence culturelle et par conséquent ludique, l'allitération réduite à un dualisme systématisé constitue une structure en écho productrice de sens, comme les différentes étapes de l'analyse l'ont révélé.

Commençons par le rythme où, d'entrée de jeu, la sémantique fait irruption. Il se trouve que le tétramètre tel qu'Auden en fait usage, produit un rythme proche de celui de l'anapeste, lequel est caractérisé par deux temps faibles suivi d'un temps fort. Pour une oreille anglaise ce rythme a une connotation

euphorique voire comique. Le tétramètre anapestique aurait pour équivalent naturel en français, l'alexandrin. S'il est vrai, comme le souligne Iouri Lotman que "l'oeuvre est perçue sur le fond d'une tradition et par rapport à elle"⁽¹⁰⁰⁾, l'utilisation de l'alexandrin nous ramène au problème de la perception du texte et de la transposition d'une oeuvre, par la traduction, dans un espace culturel nouveau. Auden en était lui-même conscient lorsqu'il parlait de sa propre perception de la poésie française, en particulier celle de Valéry:

"To my ear trained on English verse, the prevailing rhythm of the French alexandrine sounds like the anapaestic rhythm of:

The Assyrian came down like a wolfe on the fold

thus

Je suis belle, / 8 mortels, / comme un rêve / de pierre

(...) most unfortunately, the nature of the English language forbids the use of anapests for tragic subjects." (101)

On peut tout aussi bien inverser l'argument et dire qu'en français, l'alexandrin ne se prête pas au traitement ludique d'un sujet sinon de manière parodique. Employé dans un contexte contemporain, ce vers fonctionne comme un signal du classicisme. Il a une résonance emphatique et pompeuse. Il suffit de le nommer pour évoquer la poésie avec une majuscule, la belle poésie. L'oeuvre d'Auden s'accommode assez mal de cet esthétisme. Passer du tétramètre allitéré à l'alexandrin équivaut à transposer le texte d'un niveau de langue populaire

à un niveau de langue littéraire. Ce décalage tient uniquement à la différence des rapports que le lecteur, selon qu'il appartient à l'espace linguistique anglais ou français, établit nécessairement entre le texte et le fond culturel sur lequel il se détache. Pour saisir comment se produit le décalage chez le lecteur français et comment, en outre, le jeu phonétique accentue l'emphase caractéristique de l'alexandrin au lieu de l'enrayer, prenons l'exemple suivant:

That gap is the grave where the tall return

En voici une traduction motivée par la recherche d'un phonétisme binaire plus systématique que chez Jean Lambert:

Ce creux est la crypte que regagnent les grands

De l'anglais au français on passe d'un rythme saccadé et joyeux à un rythme solennel alors que le dédoublement phonétique est respecté et, qui plus est, en fonction des quatre syllabes sur lesquelles tombe l'intonation. On dira que la différence tient à la présence du lexème 'crypte' ⁽¹⁰²⁾ terme recherché qui situe l'énoncé à un niveau de langue supérieur au niveau courant auquel appartiennent 'gap', 'grave', 'tall' et 'return'. L'argument est partiellement vrai mais le vers précédent du texte anglais contient un lexème beaucoup plus recherché; 'midden', qui n'annule pourtant pas l'effet ludique du rythme. Il est vrai que la paronomase 'midden' / 'madden' compense le décalage linguistique entre ce lexème et son entourage, mais le jeu

phonétique 'creux' / 'crypte' devrait être un contrepoids semblable. Or, placé dans un contexte dont les marques sont, par convention, celles de la poésie, un énoncé tel que: "Ce creux est la crypte que regagnent les grands" sera non seulement reconnu mais prononcé comme un alexandrin. On entendra la finale de 'crypte' et de 'regagnent' qui, en temps normal, reste muette. D'où la grandiloquence et la solennité que renforce le phonétisme au lieu de les annuler. Le même phénomène est observable dans: "Ce trou est une tombe où reviennent les forts", traduction proposée par Jean Lambert. Le vers de Valéry cité par Auden corrobore l'existence de ce lien entre le rythme et la double répétition de /ɛl/ ainsi que celle de /rɛ/ et /ɛr/:

"Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre". Dans un alexandrin, le phonétisme est donc un ressort esthétique supplémentaire, sans connotation euphorique; bien au contraire, quel lecteur n'associe ce célèbre alexandrin allitéré: "Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes", à la tragédie?

Ce mètre est donc impropre à rendre la poésie d'Auden. Projeté sur le fond de la langue contemporaine et de l'espace littéraire moderne, un poème écrit aujourd'hui en alexandrins pourrait avoir un caractère euphorique s'il était ressenti comme parodie, mais Auden n'a pas fait de la ballade, ni du tétramètre allitéré, une utilisation parodique. L'esthétique propre à l'alexandrin établit une distance malencontreuse entre le texte et le lecteur français. Le poème d'Auden ne re-

pousse pas son lecteur mais l'entraîne au contraire dans un jeu déclenché par la mémoire culturelle d'une forme qui a toujours été une forme populaire et non pas une forme admirée et disséquée comme peut l'être l'alexandrin par tous les écoliers français.

Une solution consisterait à diviser l'alexandrin en deux vers de six pieds pour éviter que le lecteur français ne perçoive le texte sur le fond de l'esthétique classique. La césure deviendrait une halte obligée qui modifierait l'intonation et rendrait le texte plus saccadé; la plupart des /e/ muets le resterait.

Où vas-tu donc?
Dit le lecteur au cavalier,
La vallée est mortelle
Quand les fourneaux brûlent,
Le fumier s'y entasse
Et ses odeurs affolent,
Ce trou est une tombe
Où reviennent les forts

Et crois-tu donc,
etc...

Une autre solution consisterait à adopter le décasyllabe. Sa perception esthétique serait moins marquée que celle de l'alexandrin, mais surtout il obligerait à trouver des lexèmes monosyllabiques ou dissyllabiques et des formes grammaticales d'une très grande concision afin de restituer toute la densité sémantique du vers anglais. Cette économie se traduirait par un rythme ayant une force évocatrice analogue à celle de l'original. Ainsi:

"La vallée est mortelle quand les fourneaux brûlent"
pourrait devenir:

"Ce val est fatal quand les fourneaux brûlent".

Cependant, le monosyllabisme n'est pas dans la nature du lexique français de sorte qu'on aurait beaucoup de mal à restituer toute la densité sémantique du texte original, ne serait-ce que sur le plan dénotatif. Prenons l'exemple de cet hémistiche:

"Quel était cet oiseau?" (III,1)

Comment supprimer un pied sinon en modifiant le temps du verbe ou en désignant l'oiseau par un nom masculin d'une syllable ou féminin à condition qu'il commence par une voyelle. Mais le fait même de nommer l'oiseau rend la question absurde; qu'on en juge plutôt: "Quel était ce geai?". En ce qui concerne le temps du verbe, on a le choix entre le passé défini 'fut' et le présent 'est'. L'emploi du passé défini est exclu parce qu'il aurait un effet d'estrangement (ostranenie⁽¹⁰³⁾) contraire à l'esthétique du texte. Pourtant, si l'on remplace l'imparfait par le présent, on supprime le sème 'déplacement' et ce faisant on parasite la compréhension du vers suivant voire de la strophe et du poème. On a vu qu'il existe une liaison isotaxique et par conséquent sémantique entre:

"O what was that bird?"

et

"Did you see that shape?"

Le temps du verbe est la marque du changement que subit l'espace

topique. Ce dernier devient lieu d'animation. Ce qui était ici s'est déplacé. Traduire "O what was that bird?" par "Quel est cet oiseau?" revient à brouiller la structure sémantique de la strophe III telle qu'elle a été dégagée par l'étude du champ du cosmos et à éliminer un translème chronotopique.

A supposer qu'on puisse rester dans les limites du décasyllabe, compte tenu des impératifs sémantiques, on se priverait de tout un pan du lexique et en même temps des possibilités qu'il pourrait offrir sur le plan phonétique. Cette solution paraît donc peu praticable.

Si donc le tétramètre anapestique et l'alexandrin produisent un rythme quasi identique, il convient de rappeler ici la phrase de Freud: "Est-ce dire toute la vérité que de présenter les choses telles qu'elles sont, sans se préoccuper de la façon dont l'auditeur entendra ce qu'on dit." (104). En l'occurrence, l'auditeur entendra ce rythme différemment selon qu'il est Anglais ou Français. Il paraîtra euphorique à l'un et dysphorique à l'autre, simplement parce qu'il est lié à un élément d'intertextualité, c'est-à-dire que sa perception dépend de "l'archéologie du savoir" propre à deux espaces culturels qui ne se recouvrent pas. Si la traduction restitue "fidèlement" le rythme, elle provoque une perception inadéquate du texte car elle est incapable de reproduire ce que Lotman appelle "la ~~spécificité~~ des liaisons sémantiques qui appa-

raissent en poésie, au niveau (...) des connexions extra-textuelles" (105).

Par sa très grande simplicité lexématique, fidèle à la poétique d'Auden (106), la traduction de Jean Lambert neutralise l'effet solennel de l'alexandrin, mais c'est au détriment de la phonétique et, paradoxalement, du rythme lui-même. Dans le poème d'Auden, le rythme qui est lié au tétramètre, est renforcé par l'exploitation phonétique des temps forts. On se souvient que les temps forts constituent, à l'intérieur du texte, ce qu'on a appelé une grille isorythmique dont précisément le phonétisme est solidaire. On se souvient également que le poème fait apparaître deux types d'isophonies, primaires et secondaires, dont la topologie et la fonction sont productrices de sens. Les isophonies primaires, constituées d'unités de longueur et de densité variables, occupent un lieu fixe dans l'espace du texte. Elles établissent un rapport d'homologie entre les trois premières strophes dont la similarité phonétique participe à la caractérisation du discours non évolutif de l'actant statique ainsi que de l'espace topique en tant que lieu de fixité. Les isophonies secondaires ont une fonction inverse. Leurs unités constitutives qui se limitent à des phonèmes, ont une configuration variable par rapport à la grille isorythmique. Elles surviennent de manière apparemment aléatoire entre les points d'attente où se situent les composants des isophonies primaires. Leur lieu est la zone interstitielle

du texte. Elles reprennent des éléments qui entrent dans la composition des isophonies primaires pour créer une continuité allitérative, mais cette homogénéité localisée est source de différenciation entre les strophes. Par leur configuration, les isophonies secondaires accomplissent une déstructuration entre la première et la troisième strophe. Cette déstructuration est subreptice puisqu'elle intervient en dehors des points d'attente établis par la grille isorythmique, c'est-à-dire dans l'espace du texte où la vigilance du lecteur serait constamment prise en défaut. En même temps qu'elle stabilise le texte en le dotant d'une structure, la grille isorythmique ouvre des brèches où s'insèrent les éléments qui subvertissent la répétitivité. C'est comme si le texte était miné de l'intérieur et secrétait les instruments de sa propre destruction formelle. Le phonétisme, conjugué au rythme, crée simultanément un état de stabilité (isophonies primaires) et un processus de déstabilisation (isophonies secondaires). Cette manifestation antagoniste des isophonies est corrélative de l'actualisation ambiguë de l'actant statique, de son discours et de l'espace topique.

En ne restituant pas ces connexions phono-sémantiques, la traduction de Jean Lambert oblitère le code du texte et en détruit le système. Le texte disparaît en tant que travail sur le signifiant. Le poème n'a plus lieu. Il manque tout d'abord les structures d'insistance qui installent le texte dans la répétitivité. Ce sont des structures binaires dont la mani-

festation la plus évidente est la paronomase. Celle-ci s'actualise par deux ensembles qui ne présentent pas le même degré d'organisation ni le même degré de signifiante. C'est, d'une part, l'ensemble des actants qui établit un code, longuement analysé dans le cadre du champ de l'anthropos. C'est, d'autre part, l'ensemble: 'midden' / 'madden', 'looking' / 'lacking', et 'swiftly' / 'softly'. Ces lexèmes sont liés non pas dans un rapport sémantique direct mais dans un rapport topologique qui fait sens puisqu'il crée entre eux une organicité analogue à celle des isophonies primaires dont on vient de rappeler la fonction. Cet ensemble est un élément de sémantisation à l'intérieur de l'ensemble plus vaste que sont les isophonies primaires, mais lui-même n'a pas de signification autonome. Par contre, le double paradigme des actants produit un système sémantique cohérent dont dépend la lecture du texte. Or, on a vu que chaque terme de cet ensemble est lié à tous les autres, individuellement et collectivement, dans un rapport multiple et complexe. Ainsi, peut-on distinguer entre translème et unité translémique. L'unité translémique serait au translème ce que le sème est au sémème, c'est-à-dire un trait distinctif ou un composant. Les actants constituent une unité-système et, par conséquent, un translème, de même que les isophonies primaires à condition qu'on les prennent dans leur totalité. En revanche, l'ensemble 'midden'/'madden' etc. est une unité translémique rattachable au translème désigné sous le nom d'isophonies primaires. C'est par souci de simplicité qu'on a parlé

de trait distinctif pour caractériser l'unité translémique, mais c'est à tort, car celle qu'on vient de citer en exemple est décomposable en éléments plus petits tels que 'midden'-'madden'. Si l'on considère le poème dans la totalité de son énoncé, l'élément 'midden'/'madden' pris isolément n'a aucune finalité. Plus précisément, une traduction qui reproduirait cette paronomase sans reproduire en même temps les trois autres détruirait l'élément de sémantisation dont seul l'ensemble est producteur. Ce sont donc les trois paires homophones qui, collectivement, constituent l'unité de traduction. En ce sens, l'ensemble 'midden'/'madden', 'looking'/'lacking' et 'swiftly'/'softly' constitue un translème mais aussi une unité translémique à l'intérieur de l'ensemble plus vaste qui regroupe les isophonies primaires. L'unité translémique reste une unité-système.

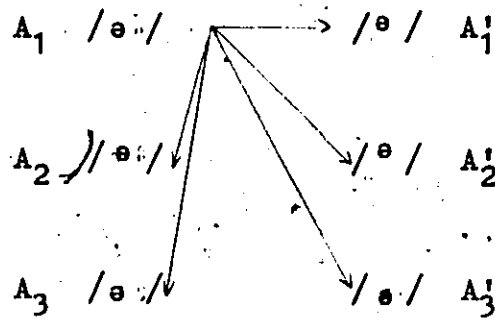
L'unité de traduction envisagée comme système se différencie des unités conventionnelles de traduction. Pour reprendre l'exemple de l'ensemble paronomasique 'midden'/'madden', 'looking'/'lacking' et 'swiftly'/'softly', le découpage traditionnel accorderait un bon point pour chaque paronomase restituée tandis que chaque absence serait considérée comme fautive. Dans la mesure où ce sont les trois paires ensemble qui ont une fonction sémantique, la traduction qui parviendrait à en traduire une seule ou même deux ne serait ni meilleure ni pire que celle qui n'en reproduirait aucune, à moins que le traduc-

teur, optant pour la compensation, ne réussisse à produire un ensemble manifestant une déstructuration entre la première et la troisième strophe. Cette démarche serait conforme à la sémiotique du texte étant donné l'existence d'un ensemble phonétique concurrent, celui des isophonies secondaires, qui se caractérise par une hiérarchie structurelle décroissante de ses éléments.

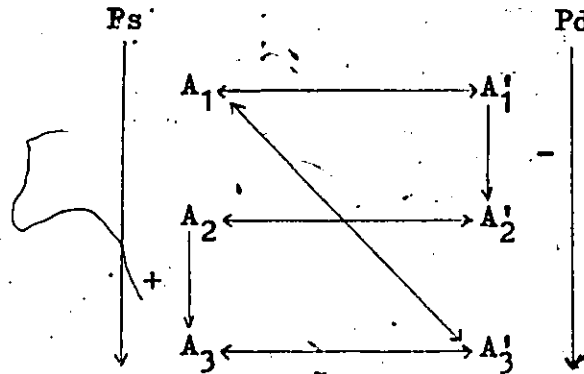
Le translème constitué par l'ensemble paronomasique des actants pose au traducteur un problème d'une extrême difficulté en raison de la complexité et de la densité des liaisons phono-sémantiques qui existent entre les termes. En vue d'analyser quelques variantes, on rappellera succinctement ces rapports.

Les actants se divisent en deux paradigmes qu'on désignera génériquement comme paradigme statique (Ps) et paradigme dynamique (Pd), conformément aux analyses qui ont précédé. Chaque paradigme comprend trois termes qu'on représentera respectivement par A_1 , A_2 , A_3 et A_1' , A_2' , A_3' .

Un premier rapport phono-sémantique, actualisé dans la suffixation, relie chaque terme à tous les autres. En voici une figuration schématique appliquée à un seul lexème:



Le suffixe 'er' phonétiquement représenté par /ə / constitue une rime réitérée dans chaque lexème mais il désigne en même temps l'agent d'une action. La constitution d'un ensemble, autonome regroupant les six termes est justifiée dès lors que cette connexion phono-sémantique est identifiée. Les autres liaisons du même type sont résumées dans le schéma suivant:



Ainsi doit être restituée la série homophonique: A_1/A'_1 , A_2/A'_2 et A_3/A'_3 , compte tenu du fait que le dédoublement phonétique réalise une liaison sémantique paradoxale où les deux termes sont semblables et contraires ou du moins complémentaires, l'un étant le double inversé de l'autre par le biais des connotations. On doit également reproduire la double correspondance: $A_3 > A_2$ et $A'_2 < A'_1$, les termes étant, deux à deux, de même nature mais

différenciés par un sème d'intensité qui apparaît dans le premier cas et disparaît dans l'autre. Enfin, sera maintenue l'interchangeabilité de A_1 et A_3 , premier et dernier termes de leurs paradigmes respectifs. Cette liaison boucle un circuit sémantique et installe les trois premières strophes dans une circularité, c'est-à-dire une répétitivité sans fin qui iconise le discours de l'actant statique.

Il s'agit là d'une figuration très rudimentaire d'un réseau phono-sémantique dont on a étudié ailleurs la complexité. Elle reproduit néanmoins les contraintes essentielles qui doivent orienter le choix du traducteur passant d'un système phonologique à un autre.

Dans la traduction de Jean Lambert il manque tout d'abord la suffixation, pourtant fonctionnelle, de sorte que les lexèmes 'lecteur', 'cavalier', 'craintif', 'voyageur', 'horreur' et 'oreille' constituent un ensemble de termes phonétiquement et sémantiquement déconnectés. Dans la mesure où l'énoncé poétique est un langage-système individué, il se livre au lecteur en même temps que son code. Ainsi, la compréhension est-elle rendue possible. Les analyses antérieures ont révélé que le chiffre du poème d'Auden réside en grande partie dans la structuration phono-sémantique du champ des actants. Cette structuration est l'élément fondamental qui permet d'établir un lien logique entre des séquences narratives que la dénota-

tion ne parvient pas à décrypter. C'est également de cette structuration que dépend la multiplication des points de vue, c'est-à-dire la dialectique et l'ironie du poème. Les déplacements et les substitutions ne sont possibles qu'en raison du binarisme des connexions phono-sémantiques. Les termes qui désignent les actants sont, à plusieurs niveaux, ambigus, interchangeables mais également réductibles les uns aux autres. Dans la traduction de Jean Lambert qui ne restitue pas cette modalité binaire, le poème d'Auden cesse d'être un jeu avec la perspective.

Examinons maintenant quelques variantes en fonction des possibilités, et des limites, du système phonologique du français qui est sans aucun doute le grand responsable de cette traduction inadéquate. La pierre angulaire de la structure des actants est le terme 'lecteur'. Il suffit de se reporter à l'étude du champ du logos pour comprendre que sa présence ou son absence modifie radicalement la sémiotique du poème. Si, par exemple, dans un effort visant à restituer un semblant d'homophonie entre A₁ et A₂, sans toucher aux sèmes essentiels, on choisissait d'apparier 'clerc' et 'cavalier', on supprimerait l'interpellation explicite du lecteur par le poète et l'on détruirait aussi le rapport dialectique qui oblige le lecteur du poème à se saisir en tant que sujet et objet d'un logos. En traduisant 'reader' par 'clerc', terme archaïsant, parfois péjoratif, synonyme de lettré et de savant, avec lequel le lecteur

réel n'a donc pas lieu de s'identifier, on limiterait le texte à une fable sans que puisse être découverte la fonction métalinguistique de cette fable.

Quels paronymes le lexique français propose-t-il pour que 'lecteur' soit conservé? Un seul lexème permet de reproduire au même degré, et par le même procédé, l'isophonie de 'reader' et de 'rider', c'est le mot 'licteur' qui nous repousse jusqu'à l'antiquité romaine. Selon le dictionnaire, le licteur était "un garde qui marchait devant les grands magistrats en portant une hache placée dans un faisceau de verges"⁽¹⁰⁷⁾. La définition qui fait appel au verbe 'marcher', bien qu'il s'agisse plus exactement de 'marcher devant', justifierait l'inclusion de 'licteur' dans le paradigme des actants dynamiques, d'autant plus que le dynamisme est très clairement, dans le poème, un changement de lieu. Mais si l'on se reporte au schéma des connexions phono-sémantiques ainsi qu'à l'analyse sémique des actants, on constate que deux liaisons deviennent problématiques d'une part, entre A_1 et A'_1 et, d'autre part, entre A_1 et A'_2 . L'opposition 'reader' / 'rider', c'est l'opposition esprit / corps ou intellectuel / physique, opposition qui, à un autre niveau, débouche sur la dichotomie: maintien vs refus du statu quo. L'indexation de 'licteur' sur l'isosémie 'dynamisme' est annulée par tout ce qui définit en quoi consiste le fait de marcher pour un licteur. Marcher signifie marcher devant un cortège composé de grands magistrats qui sont les garants

suprêmes du respect de la loi, c'est-à-dire de l'ordre établi. Le lecteur est un garde, lui-même garant de l'ordre et il en porte les attributs. Dans l'optique du poème, il se situerait du côté des forces conservatrices incarnées par la série des actants statiques et non pas du côté des forces dynamiques de rupture. 'Lecteur' est un terme phonétiquement adéquat mais en contradiction avec le système axiologique du poème.

Indépendamment de cette première liaison phono-sémantique il faudrait trouver en A_2 un terme lié à 'lecteur' dans un rapport sémique de même nature mais d'intensité inférieure, afin de reproduire la perte de dynamisme entre 'rider' et 'farer'. Par définition, la marche du lecteur est solennelle, c'est-à-dire que le zéro dynamique du paradigme serait atteint dans la deuxième et non dans la troisième strophe.

Par ailleurs, les translèmes fonctionnent en réseau et il existe entre eux des points de contact, à savoir les éléments qu'ils ont en commun. Ainsi, 'rider' appartient simultanément au translème des actants et à l'isosémie du voyage à laquelle se rattachent tous les éléments topographiques. Si 'rider' et 'valley' sont dans un rapport illogique à l'intérieur de la séquence narrative qui recouvre la première strophe, il y aurait en revanche une incongruité entre 'lecteur' et 'vallée', et cette incongruité rendrait le texte "partiellement non communicatif" selon les principes énoncés par Vladimir Bouritch⁽¹⁰⁸⁾.

L'oblitération de la communication se produit à d'autres niveaux dans la traduction de Jean Lambert. Se voulant fidèle à un rythme dont a vu l'effet trompeur, elle transpose le texte original en alexandrins. Il ne manque pas un seul pied. Elle reproduit en outre l'allitération mais sans lui restituer son caractère systématique et fonctionnel. Le résultat est à constater dans un vers tel que celui-ci :

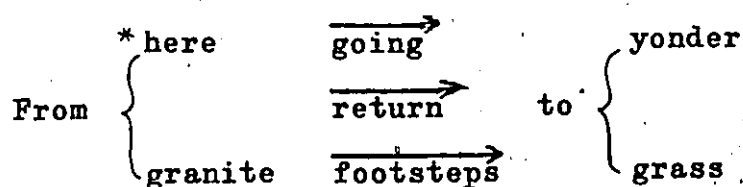
I,4 "Ce trou est une tombe où reviennent les forts"

traduction de :

"That gap is the grave where the tall return"

La liaison /ətyŋ/ fait entendre un troisième /t/ dans le premier hémistiche. Ce renforcement de l'allitération détruit le dualisme qui, lui, est fonctionnel car il pose une équation phono-sémantique : gap = grave. La redondance des deux sémèmes devient absolue en même temps qu'elle est l'écho atténué d'un dualisme plus complexe qui se réalise dans la paronomase. Elle s'intègre à une structure d'insistance qui, dans le jeu du texte, s'érige en figure rhétorique reflétant le dogmatisme et l'immobilisme du locuteur, en l'occurrence l'actant statique. On se souvient que la première strophe, lieu du discours d'un locuteur fort de son savoir, manifeste une plus grande régularité des isophonies primaires que les autres strophes. La vérité y est iconisée par des structures rigides qui coïncident avec les points d'attente, sans perturbation. Les connexions

phono-sémantiques ont ici des répercussions axiologiques précises. En conséquence, la répétition d'un troisième phonème /t/ constitue un bruit qui parasite la sémantique du texte. Une traduction fidèle, non plus à un élément mais au système du texte, pourrait être: "Ce trou est la tombe etc...", où l'on aurait, par symétrie, /tr/ - /t/ là où l'anglais donne: /g/ - /gr/. Dans le second hémistiché du même vers, la recherche de l'allitération conduit à une occultation semblable du texte poétique original. L'étude du chronotope a dégagé une structure sémantique qui oppose l'espace topique (ici) à l'espace paratopique (là-bas) et qui assimile le statisme (rester ici) à la sécurité et le dynamisme (aller là-bas) au danger. Cette structure sémantique renvoie à un mouvement de départ assimilable à un vecteur orienté rendu tangible dans la spatialité même du texte ou du moins dans son organisation chronotopique. En voici une figuration:



Sans être facétieux, on peut littéralement dire que le texte a un sens, c'est-à-dire une direction, dans la mesure où il rend spatialement visualisable une progression qui va de la question initiale: "where are you going?" jusqu'au vers conclusif: "As he left them there". Cela signifie que dans le dernier vers

de la première strophe, "reviennent" va à contre courant du texte puisque ce verbe indique un mouvement de retour qui ne peut être que la réintégration de l'espace topique. Le même phénomène d'inversion est observable dans le vers:

"Reconnu par tes pieds entre l'herbe et la pierre"
 Dans la dialectique dur/mou, c'est-à-dire sécurité/danger, 'pierre' (=ici) doit logiquement précéder 'herbe' (= là-bas), car le passage de l'un à l'autre ne peut survenir, selon le système axiologique du texte, que par une rupture (une chute, dans la seconde strophe) par rapport à l'espace topique.

Dans la quatrième strophe des considérations semblables obligent à rejeter la traduction de: "Out of this house" par "Va-t-en d'ici". A la lumière de toutes les analyses qui ont précédé, cette traduction est en flagrante contradiction avec la sémiotique du texte. Le premier vers de la strophe IV répond à la question de la strophe I tout comme les deux vers suivants renvoient respectivement aux strophes II et III.

Alléguer que l'actant dynamique 'rider' fait cette réponse pour inciter son interlocuteur à rompre avec son état statique ne fait que déplacer le problème sur la réponse suivante qui, à son tour, deviendrait contradictoire. Si l'on admet que les trois premières strophes constituent une suite logique et que les actants qui s'y manifestent constituent trois variantes d'un seul et même locuteur statique et d'un seul et même interlocuteur dynamique, on doit s'attendre qu'il en soit de même

dans les trois premiers vers de la quatrième strophe en vertu du jeu homologique. En fait, il semble que le traducteur se soit laissé prendre au piège de l'idiolecte d'Auden que la critique a qualifié de "telegraphese"⁽¹⁰⁹⁾. A la question: "Where are you going?" l'actant dynamique répond de manière elliptique: "Out of this house", sous-entendu "I am going out of this house". Non seulement cette réponse est dans la logique du texte tout entier mais elle est également conforme au registre délocutif de l'actant dynamique. Nous proposons de traduire "Out of this house" par "Loin du logis", et ce pour deux raisons. D'une part, subsiste l'image de la maison qui est un lieu familier, protégé et sécurisant dont la fonction a été antérieurement étudiée. D'autre part, le redoublement phonétique /ou/ (out/house) est maintenu sous la forme /l/ (loin/logis).

Nous proposons la traduction suivante tout en sachant qu'elle comporte de multiples déficiences compte tenu de l'analyse qui précède:

"Où vas-tu donc?"
Dit Lecteur à Luteur,
"Ce val est fatal
Quand les brasiers brûlent,
Le fumier s'y empile
Empeste et affole,
Ce trou est la tombe
Où glissent les grands.

"O sais-tu donc"
Dit Penseur à Passeur,
"Que la nuit freinant
Ta course vers le col
A ton regard vif
Le vide masquera,
Par tes pieds foulé
De la pierre au pré?"

"Quel était cet oiseau?"
Dit Horreur à Oreille,
"As-tu vu la forme
Dans les arbres tors?"
Furtive, la silhouette
En silence te suit,
La tache sur ta peau
Est un mal, un scandale."

"Loin du logis" -
Dit Lutteur à Lecteur,
"Jamais pour toi" -
Dit Passeur à Penseur,
"C'est toi qu'ils cherchent" -
Dit Oreille à Horreur,
En les quittant là,
En les quittant là.

Dans l'ordre des traductions possibles, nous écartons toute solution découlant d'un apriorisme esthétique ou littérisant pour tenter de reconstituer le texte dans son organicité. Par organicité, nous entendons le maintien de toutes les structures précédemment dégagées. Le caractère paradoxal et quelque peu choquant de la traduction proposée révèle que cet objectif ne peut être atteint sans distorsions et sans clivages. Plus qu'une traduction idéale, c'est donc un modèle opératoire, voie moyenne entre deux autonomies textuelles.

En effet, l'autonomie du poème, que la traduction entend préserver, repose sur une conjonction d'éléments linguistiques et culturels propres à un espace par définition étranger à celui du texte-cible. La conjonction de ces éléments particularisants que nous avons recensés et qui sont d'ordre textuel, intertextuel et paratextuel, c'est ce qu'on pourrait appeler l'aura du poème. Notre objectif est de la reproduire et d'éviter le "phagocytage" du texte original par l'aura littéraire française. Rejeter cette démarche assimilatrice aboutit nécessairement à la production d'un texte qui heurte le lecteur francophone.

Sans revenir sur les éléments déjà étudiés, nous apporterons quelques précisions pour justifier certains choix.

Dans le poème d'Auden, la ballade constitue pour le lecteur anglophone un repère mnésique qui déclenche une mémoire culturelle, mais c'est un faux-semblant ayant plus exactement une fonction ludique et, en dernière analyse, dialectique. A défaut de trouver un équivalent dans l'espace littéraire français, il fallait conserver cette fonction. A la ballade est lié le rythme, ressort euphonique et ludique précisément qui, en outre, confère au poème une apparence de médiévisme. L'alexandrin, équivalent naturel de l'anapeste, étant écarté de même que le décasyllabe impropre à contenir toute la sémantique du poème, il ne reste que la solution du vers libre. Pour restituer le caractère à la fois ludique et euphorique du vers original sans déroger à la sémiotique du texte binairement structuré, nous avons opté pour la rupture du vers et le décalage des hémistiches. Cette séparation, qui impose une halte à la lecture, rend le vers plus alerte et facilite la perception du binarisme dont l'exploitation phonétique est rendue problématique en français étant donné l'absence d'accents toniques.

En ce qui concerne le paradigme des actants, notre choix est guidé par la nécessité de respecter les contraintes sémantiques et paronomasiques analysées en détail. D'autre part, on se souvient que le fonctionnement dialectique du poème impose le maintien du sémème 'lecteur'. Enfin, les axes actantiels doivent rester ceux du statisme opposé au dynamisme. Le premier terme du second paradigme doit être en rapport isophonique avec

'lecteur' et comporter un sème d'intensité que surdétermine l'ordre décroissant des actants dynamiques. D'où le choix de 'luteur' qui, semblait-il, obéissait au maximum à ces contraintes. Si, dans ce sémème, le sème 'dynamisme' est sauvegardé, en revanche le sème 'déplacement' est perdu de sorte que 'luteur' n'est pas indexable sur l'isosémie du voyage, un des topoi qui sous-tendent le médiévisme du poème au niveau de la fable.

Dans la deuxième strophe, le chronotope rend nécessaire la présence d'un actant dynamique représenté par un lexème comportant sans ambiguïté le sème 'déplacement' et se trouvant dans un rapport d'intensité dynamique décroissant vis-à-vis de son homologue de la première strophe. 'Passeur' qui, mieux que 'luteur', traduit les données sémantiques de son axe actantiel, surdétermine à son tour le choix de 'penseur' en raison de la paronomase. Par contre, ce terme ne s'indexe pas sur l'isosémie de la peur, même s'il reste homologable à 'lecteur' puisqu'il renvoie à une activité mentale.

Dans la troisième strophe, 'horreur' / 'oreille' respecte la structure 'horror' / 'hearer' car malgré la synecdoque 'oreille', on retrouve le couple 'reader' / 'hearer', indispensable au maintien de la dialectique du texte.

Les actants sont employés sans articles définis car cette

économie joue à la faveur du rythme et leur confère en outre un caractère allégorique, conforme à la sémiotique du poème qui, de prime abord, est saisi en tant que fable. L'usage de la majuscule n'en est qu'un indice supplémentaire qui renforce l'élément médiéval dans la perception du lecteur. Cette absence délibérée de l'article participe de ce que nous avons appelé l'aura du texte original.

Les trois paires paronomasiques: 'midden'/'madden', 'looking'/'lacking' et 'swiftly'/'softly' ont été respectivement rendues par 'empile'/'empeste', 'vif'/'vide' et 'silhouette'/'silence'. L'écart phonétique s'est trouvé compensé par un rapprochement que facilitait le décalage des hémistiches.

La sémantisation du niveau phonétique qui, par son binarisme, fournit le "chiffre" du poème, est l'élément déterminant de la traduction. D'où le choix des paires lexicales suivantes:

-- val/fatal au lieu de : vallée/fatale, ce qui correspond mieux à la conjonction du vocalisme et du consonnantisme qui apparaît dans le quadrilatère phonétique établi p.48. La différence de voisement entre /v/ et /f/ est compensée par la présence du groupe /al/ que sa position dans un monosyllabe (val) ou en finale (fatal) accentue. Ce déplacement est nécessaire en français puisqu'il n'existe pas d'accent tonique.

- brasiers / brûlent:

"When furnaces burn" serait dénotativement mieux rendu par: "Quand les fourneaux fument", d'autant plus que les références aux hauts fourneaux des Midlands, c'est-à-dire de l'Angleterre industrielle sont fréquentes chez Auden, et en particulier dans les poèmes contemporains de celui que nous avons étudié. "Brasiers" comporte donc une perte sémantique non négligeable dans le contexte du recueil The Orators où le poème paraît pour la première fois. Néanmoins, dans la clôture du système phono-sémantique du texte, la paire lexicale 'brasiers' / 'brûlent' reste indexable sur l'isosémie de la mort (géhénne) et respecte la structure en écho: 'furn(aces)' / 'burn' alors que cette dernière serait noyée par une accumulation du phonème /f/: /f/atal, /f/ours, /f/ument, /f/umier. La variante: "Quand flambent les fours" présentent les mêmes avantages et inconvénients.

- trou / tombe: cette paire reproduit, en l'inversant, le phonétisme de 'gap' / 'grave' puisqu'à l'opposition /tr/ - /t/ correspond /g/ - /gr/.

- glissent / grand: le verbe glisser présente l'avantage de renvoyer explicitement à une dynamique et d'être, par conséquent, plus conforme à 'return' qu'un verbe comme 'gisent'.

Il comporte en outre une acception où la mort est explicite:

'se laisser glisser' signifie se laisser mourir. Ce verbe

traduit donc mieux la déchéance physique dénotée par la juxtaposition de 'tall' et de 'return'. Une autre solution respectant l'ordre syntaxique du vers original serait: "Où les géants gisent". Elle est phonétiquement préférable puisqu'elle se limite à un redoublement du phonème /3/ mais le lexème 'géants', bien que plus proche de 'tall' puisqu'on y retrouve le sème 'taille', comporte une connotation qui relève à la fois du surhumain et de l'extraordinaire. Le vers: "Où les grands gisent" convainc peu sur le plan du rythme en raison de son apparence tronquée. La modification du temps, passant du présent au futur, ferait gagner un pied: 'gisent' → 'gésiront'. Néanmoins cette solution, conforme au chronotope de la strophe, est écartée d'office puisque le verbe gésir n'a pas de futur.

Dans la strophe suivante, on trouve, conformément à la matrice phonique (p.57), les paires phonématiques suivantes:

- | | | |
|------|-----------------|------------------------|
| II,2 | nuit / freinant | - redoublement de /n/; |
| | course / col | redoublement de /c/ |
| II,4 | par / pieds | redoublement de /p/ |
| | pierre / pré | redoublement de /p/. |

La construction plus littéraire de cette strophe est rendue en français par une série d'inversions qui permet de reproduire économiquement le maximum d'éléments phono-sémantiques présents

dans l'original. La recherche de monosyllabes conjuguée aux contraintes du phonétisme binaire, aboutit à certains compromis sémantiques. Ainsi, la fonction chronotopique remplie par 'dusk' s'estompe avec le choix du lexème 'nuit' qui est cependant moins ambigu que 'ombre'. 'Soir' conviendrait mais il est difficile de l'apparier avec un verbe monosyllabique ou bisyllabique, comportant un phonème /s/, de préférence à l'initiale, et exprimant l'idée d'obstacle ou, mieux encore, de retard (delay). Le jumelage 'nuit'/'néfaste', satisfaisant sur le plan phonétique et sémantique, introduit une ambiguïté sur le plan de la syntaxe: "Que la nuit néfaste / A ta course vers le col / A ton regard vif / le vide masquera". Un parallélisme malencontreux s'établit à la lecture entre: "A ta course" et "A ton regard". Le lexème 'brune', mieux adapté au contexte, impose également une construction qui perturbe l'économie de la syntaxe comme on le voit dans la traduction de Jean Lambert (p.141). Le lexème 'course', jumelé avec 'col', renvoie à une intensité dynamique en contradiction avec la sémiotique de la strophe et de celle qui la précède. L'activité 'course', même si elle est tempérée par 'freiner' reste contradictoire par rapport à 'passeur'.

Les allitérations caractéristiques des vers II,3 et II,4, analysées p. 31, sont reprises bien que sous une forme plus souvent binaire que ternaire. Ainsi: "A ton regard vif / Le vide masquera" fait apparaître la répétition symétrique du

phonème /a/ : /A/ ton reg/a/rd - m/a/squer/a/. De même, dans 'regard' et 'masquera', on trouve en position symétrique le groupe suivant: /ræg/ vs /kær/, /g/ et /k/ n'accusant qu'une différence de voisement.

Dans le vers suivant: "Par tes pieds foulé / De la pierre au pré" ("Your footsteps feel from granite to grass), les allitérations reprennent celles de l'original en les déplaçant sur le plan vocalique.

Dans la quatrième strophe, les paires lexématiques se résolvent en assonances, ce qui est conforme à la déconstruction phonétique de l'original. Les allitérations des sifflantes sont conservées. On s'étonnera sans doute de voir: "...is a shocking disease." traduit par: "Est un mal, un scandale". La raison qui a motivé ce choix tient encore une fois à l'absence d'accent tonique en français. Dans le vers original, 'shocking' est mis en relief grâce à cette accentuation, et peut-être encore plus que 'disease' bien que ces deux lexèmes portent l'accent tonique. Le seul moyen de rétablir ce parallélisme de l'accentuation était de remplacer 'scandaleux' qui phonétiquement n'attirait pas l'attention du lecteur, par 'scandale' qui, au contraire, rimait avec 'mal'. L'importance que nous attribuons à ce terme n'est pas gratuite dans la mesure où la sémantisation du phonétisme est capitale dans ce poème. Au niveau de la fable, c'est-à-dire de la lecture

superficielle, 'disease' étant rattaché à 'spot' peut dénoter la peste et donc s'indexer sur l'isosémie du médiévisme. A un autre niveau, lié à la mise en abyme du texte, 'disease' acquiert un autre référent qui éclaire le sens du qualificatif 'shocking'. La maladie, motif récurrent dans l'oeuvre d'Auden, s'inscrit dans une axiologie qui doit beaucoup, comme on l'a déjà signalé, à D.H. Lawrence, Homer Lane ainsi qu'à Freud, Jung et Groddeck. Dans de nombreux poèmes des années trente, Auden reprend à son compte la théorie selon laquelle la maladie découle de l'inhibition des pulsions et de la libido, de sorte que 'shocking disease' n'est pas sans avoir aussi une connotation sexuelle.

En ce qui concerne la quatrième strophe, nous avons déjà justifié "Loin du logis" (p. 168). Dans le vers suivant, nous avons voulu maintenir l'ambiguïté dont est porteur le déictique 'yours'. S'agit-il en effet de 'your looking' ou de 'your footsteps'? C'est indécidable. Nous avons placé 'Jamais' en tête du vers pour reproduire, faute d'accent tonique encore une fois, l'importance phonétique et par conséquent sémantique de 'never'.

Cette traduction-démonstration ne visait pas à égaler l'auteur mais à explorer le poème aussi loin que possible en refusant d'entrée de jeu tout parti-pris esthétique qui

aurait refait le texte abstraction faite de son aura. Haroldo de Campos, fondateur d'un "laboratoire" de traduction à l'université de São Paulo, ne conçoit l'activité qui consiste à traduire un texte-pratique sans une étroite collaboration entre analystes (linguistes, sémioticiens ou critiques littéraires) et poètes. A l'évidence, nous ne pouvions remplir qu'un seul de ces deux rôles.

Nous proposons une seconde variante:

"Où vas-tu donc?" dit le Lecteur au Lutteur,
Ce val est fatal quand flambent les fours,
Le fumier s'y empile, empeste et affole,
Ce trou est la tombe où s'engouffrent les grands".

"O sais-tu donc, dit la Peur au Passeur,
Que la nuit néfaste à ta course vers le col,
A ton regard vif le vide masquera,
Par tes pieds foulé entre la pierre et le pré?".

"Quel était cet oiseau? dit l'Horreur à l'Oreille,
As-tu vu cette forme dans les arbres tors?
Furtive, la silhouette en silence te guette,
La tache sur ta peau est un mal, un scandale".

"Loin du logis" - dit le Lutteur au Lecteur,
"Jamais pour toi" - dit le Passeur à la Peur,
"C'est toi qu'ils cherchent" - dit l'Oreille à l'Horreur,
En les laissant là, en les laissant là.

CONCLUSION.

L'analyse sémiotique du poème d'Auden permet de tirer un certain nombre de conclusions quant à la traduction du texte-pratique dont elle a illustré l'articulation signifiante. De manière très résumée et par conséquent schématique, on peut dire que cette articulation se manifeste comme réseau relationnel d'éléments polyvalents. Par polyvalence il faut entendre plus que la polysémie à laquelle on a par trop tendance à réduire toute poésie, car s'il est vrai que le texte-pratique confère au signe qu'il décentre par rapport à la langue, une signification plurielle en exploitant dénotation et connotations par exemple, il n'en reste pas moins que la polyvalence peut toucher des éléments inférieurs, égaux ou supérieurs au signe; elle peut se manifester à divers niveaux ou strates⁽¹⁴⁰⁾ du texte et prendre appui aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de ce même texte. Pourtant, qu'elle soit d'ordre phono-sémantique ou intertextuelle, pour ne citer que deux de ses manifestations à l'œuvre dans le poème analysé, cette polyvalence est toujours affaire de sémantique puisqu'elle n'a pas de raison d'être en dehors de la production de sens. Vue dans cette perspective qui est celle de la polyvalence et du fonctionnement en réseau, la notion de traduisibilité ou d'intraduisibilité du texte-pratique se relativise.

Partout où le sens intervient, la traduction intervient car le sens ne peut être dit que par la traduction. Peirce est sans doute le premier à l'avoir formulé, bien qu'en termes quelque peu différents. Pour Peirce, en effet, le "signifié propre" d'un signe est un autre signe qu'il appelle son interprétant parce qu'il "remplit la fonction d'un interprète qui dit qu'un étranger dit la même chose que lui" (111). G. Deledalle, traducteur et commentateur des écrits de Peirce, explicite cette notion d'interprétant:

Peirce parle parfois comme si l'interprétant était la signification du signe. A strictement parler, cependant, un interprétant, même immédiat, ne peut pas être la signification d'un signe. Comme l'a fort bien montré Murray G. Murphey, l'interprétant d'un signe est "un second signe qui est déterminé par le signe primitif à renvoyer au même objet auquel le signe primitif renvoie et qui traduit la signification du signe primitif".

...

Un signe a une signification qui ne peut être saisie que par le moyen de la signification d'un autre signe qui est le signe interprétant. Ce dernier a une signification comme le signe primitif, mais on ne saisit la signification du signe primitif que parce qu'on saisit la signification du signe interprétant. (112)

La notion d'interprétant est très féconde pour la théorie de la traduction puisqu'elle montre que la réalité est saisie par des signes interchangeables qui s'interprètent les uns les autres; chacun d'entre eux renvoie à cette même réalité mais sans être lié à elle par un lien quelconque de nécessité. En dehors de la convention indispensable à la communication et que Benveniste a justement soulignée à propos de la notion saussurienne de

l'arbitraire du signe linguistique⁽¹¹³⁾, il n'existe en effet aucun lien de dépendance intrinsèque entre une unité culturelle et les signes d'une langue qui la traduisent, c'est-à-dire la nomment, l'expriment ou la communiquent. La conséquence est que nous sommes tous naturellement traducteurs, sans quoi nous serions incapables de saisir la réalité et de la communiquer. Mais ce qui importe davantage que cette constatation devenue lieu commun, c'est qu'il n'existe aucune différence de nature entre la traduction intralinguistique et la traduction interlinguistique d'un signe ab quo en un signe ad quem puisqu'il s'agit toujours d'un processus d'interprétation au sens peircien de ce terme.

Les thèses postulant la traduisibilité toujours possible se trouvent donc corroborées dans la mesure où ce qui n'est pas traduisible n'est ni saisissable ni communicable. Malgré la non-coïncidence des unités culturelles d'une aire linguistique à l'autre, il est toujours possible de les saisir et de les interpréter à défaut de pouvoir les nommer à l'aide d'un signe unique. Le problème de la traduction du texte-pratique n'en est pas résolu pour autant.

Si l'on retient que le texte-pratique se caractérise essentiellement par la polyvalence de ses éléments, il s'ensuit qu'à chacun de ceux-ci correspondent simultanément plusieurs chaînes d'interprétants⁽¹¹⁴⁾. Il est possible de soumettre le texte-

pratique à un découpage en unités discrètes qui, individuellement, sont traduisibles en vertu du principe dérivé de Peirce. Le problème est que la pluralité des chaînes d'interprétants correspondant simultanément à chacune de ces unités, en raison même de leur polyvalence, démultiplie les choix, c'est-à-dire les possibilités de traduction. S'agissant du texte-pratique, il serait donc plus exact de parler de sur-traduisibilité que d'intraduisibilité. Plus la densité du réseau relationnel et la polyvalence des éléments sont élevées, plus il y a prolifération des chaînes d'interprétants et plus l'algorithme de traduction devient complexe, pour ne pas dire problématique. A la limite on peut même dire que la seule traduction capable de rendre compte de l'organicité d'un texte-pratique dans sa totalité, c'est un méta-texte, c'est-à-dire son interprétation au sens courant de ce terme qui rejoint d'ailleurs ici le sens peircien. Mais même si ce méta-texte se présentait comme la totalité du texte, il lui manquerait encore un élément qui serait d'être cette totalité en fonctionnement. Dès lors, on peut affirmer que la traduction impossible du texte-pratique, c'est la traduction en simultanéité de toutes ses structures de signifiante.

La traduction (T') d'un texte-pratique (T) dans un autre implique toujours un résidu non traduit (t), de telle sorte que $T' = T - t$ où l'on a toujours: $t > 0$. Cette formule est vérifiable dans un poème d'Ungaretti qui a pourtant la réputation

d'être l'un des plus courts qu'on ait jamais écrits:

M'illumino d'immenso

Traduire ce poème, aussi bref soit-il, suppose qu'on privilégie
soit le phonétisme:

Illuminé d'immensité

soit la subjectivité que la langue française ne peut communiquer
sans pronom:

Je m'illumine d'immensité

ou

M'illumine l'immense

La traduction d'un texte-pratique est toujours une traduction
déficiante. Il importe de souligner que les structures de
signification d'un texte sont étroitement liées à l'axiologie
dont il est porteur de sorte que l'écart manifesté par sa
traduction risque d'être plus ou moins accentué selon que les
contraintes axiologiques sont plus ou moins fortes. Si le Jabber-
wocky de Lewis Carroll peut donner lieu à des traductions parais-
sant spectaculaires, c'est précisément parce que son axiologie
n'est pas aussi contraignante que celle d'un texte comme Anna
Livia Plurabelle de Joyce. Pour citer un exemple très concret,
il est impossible d'apparier 'lecteur' et 'licteur' pour rendre
la paronomase 'reader' / 'rider', sans détruire le système de
valeurs véhiculé par le poème d'Auden.

Si la traduction du texte-pratique est toujours en deça de l'original, le danger existe aussi qu'elle devienne une imposture en voulant se faire passer pour le texte sans en restituer ce que P. Valesio appelle la "politique"⁽¹¹⁵⁾. A cet égard, la traduction par André Bouvrette de l'Hymne à Sainte Cécile de W.H. Auden, nous paraît significative:

In a garden shady this holy lady
 With reverent cadence and subtle psalm
 Like a black swan at death came on
 Poured fourth her song in perfect calm;
 And by ocean's margin this innocent virgin
 Constructed an organ to enlarge her prayer,
 And notes tremendous from her great engine
 Thundered out on the Roman air.

etc..

Dans un jardin ombreux, tel un cygne noir
 Au moment de mourir, cette sainte femme
 Exhale avec grâce et piété
 Un chant plein de sérénité;
 Et sur les plages de l'océan, vierge innocente,
 Elle érige des orgues pour que s'essore sa prière,
 Des orgues aux accords foudroyants
 Qui résonnent dans le ciel de Rome. (116)

Ce qui, dans le texte-source, relève du "wit" est transformé par la traduction en un poème à la manière de Leconte de Lisle. Il est évident que la démarche du traducteur était prédéterminée par sa conception de la poésie qui ne peut être que "belle" - manifestation probante de ce que nous avons appelé l'idéologie du beau - comme en témoignent la prosodie et les expressions grandiloquentes. Une analyse préalable de la "politique" du texte aurait mis en évidence les structures textuelles et intertextuelles du poème ainsi que l'axiologie de W.H. Auden où

l'ironie joue un rôle prépondérant. On voit qu'entre le texte ab quo et le texte ad quem s'interpose le traducteur, c'est-à-dire, inévitablement, un écran idéologique:

"...every text is the embodiment of a political struggle that is conducted (the text is written/spoken) and interpreted (the text is read/heard) within a specific ideological frame. This frame, up to a point, gives shape and meaning to the text, but beyond that point it deforms the text and hides its features. No text, therefore, is innocent, no text is pure."

"Every translation, then, revises and to a certain extent displaces (whether, I repeat, this shift is calculated or not) both the ideological frame and the underlying political moves of the text. By so doing, the translation often makes both elements, and especially their reciprocal tension, clearer than they were in the original text. On the other hand, the displacement implicit in every act of translation can, by superimposing a completely heterogeneous ideology on the original ideological frame, obscure the latter, and its relation with the real politics of the text." (117)

Qu'il le veuille ou non, le traducteur, du texte-pratique s'entend, est voué à n'en être jamais que l'interprète, dans toutes les acceptions possibles du terme mais, le sachant, il doit veiller à ce que l'idéologie interfère le moins possible avec son faire interprétatif.

NOTES

- 1) Mounin G., Les problèmes théoriques de la traduction, Paris: Gallimard, 1963, pp. 13-15.
- 2) Etiemble R., 'Antigone et Babel, Peut-on traduire les autres?'. Dans Le Monde des livres, 24 nov. 1978, p.25.
- 3) 'Comment un mythe nous permet de survivre aux questions insolubles?', entrevue avec George Steiner, Dans Le Monde des livres, 24 nov 1978, p. 24.

Steiner G., 'A P.S. to Valesio'. Dans Semiotica, 18:1, La Haye: Mouton, 1976, pp. 97-99.
- 4) A cet égard, la présentation du doctorat de 3è cycle récemment créé à l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs (Paris III), est significative: "Les recherches qu'il sanctionne sont tournées vers le monde moderne; elles délaissent la traduction littéraire, traitée ailleurs dans l'Université, pour s'orienter vers une approche pragmatique qui privilégie l'étude de la restitution des contenus. Par ce biais, elles visent au-delà d'une théorie de la traduction, à l'élaboration d'une théorie du langage." Dans prospectus de l'E.S.I.T.
- 5) "La traduction consiste à reproduire dans la langue réceptrice le message de la langue source au moyen de l'équivalent le plus proche et le plus naturel, d'abord en ce qui concerne le sens, ensuite en ce qui concerne le style" C.R. Taber et E.A. Nida, La traduction; théorie et méthode, Londres: Alliance biblique universelle, 1971, p. 11.

- 6) Melchu'k I., 'Théorie de langage, théorie de traduction'. Dans Méta vol. 23, n°4, déc. 1978, pp.271-302.
- 7) Meschonnic H., 'Propositions pour une poétique de la traduction'. Dans Langages 28, Paris, 1972, pp. 49-54.
- 8) Ljudskanov A., Traduction humaine et traduction mécanique, Paris: Dunod, 1969.
- 9) Greimas A.J., Introduction, Essais de sémiotique poétique Paris: Larousse, 1972, p. 6.
- 10) Burke K., A Grammar of Motives, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969, p.512.
- 11) Arrivé M., 'La sémiotique littéraire'. Dans B.Pottier (Ed.) Le langage, Paris: Denoël, 1973, p. 272.
- 12) Kristeva J. 'Le texte et sa science'. Dans Sémeiotikè, Paris:Seuil, 1969, pp. 9-28.
- 13) Moles A., Théorie de l'information et perception esthétique, Paris: Denoël-Gonthier, 1971
- Bense M., Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, Hamburg: Rowohlt, 1969.
- 14) Bense M., 'Das Existenzproblem der Kunst!'. Dans Augenblick 1, Stuttgart/Darmstadt, mars 1958, p.8.
- 15) Frege G., 'Sens et dénotation' (Titre original: 'Über Sinn und Bedeutung'). Dans Ecrits logiques et philosophiques, Paris: Seuil, 1971, pp. 102-126.

- 16) Schneider D.M., American Kinship: A Cultural Account, New-York: Prentice Hall, 1968.
- 17) Peirce C.S., Ecrits sur le signe, Paris: Seuil, 1978.
- 18) Eco U., La structure absente, Paris: Mercure de France, 1972, p.60.
- 19) Bense M., op. cit., p.9.
- 20) Mounin G., op. cit. pp. 191-223. Cf. aussi 'Un poème et cinq traductions', Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976, p.181. La notion de "véou" recouvre celle des universaux substantiels avec, pour corollaire, la "composante esthétique". On retrouve non seulement la même opposition que chez Taber et Nida (sens vs style) mais encore la sublimation du littéraire et l'idéologie du "beau": "Il resterait à passer du moment où la traduction est une opération linguistique à celui où elle devient une opération littéraire; à définir, au moins, la composante de la qualité en fait de traduction: la composante esthétique, la beauté "littéraire". Dans 'La notion de qualité en matière de traduction littéraire', op. cit. p.117.
- 21) De Campos H., 'De la traduction comme création et comme critique', Dans Change 14, Paris: Seghers/Laffont, 1973, p.74.
- 22) Benveniste E., Problèmes de linguistique générale II, Paris: Gallimard, 1974, p.64.
- 23) La notion de cratylisme développée par Gérard Genette désigne la fonction poétique qui consiste à "abolir le rapport arbitraire entre signe et référent et à créer

une "illusion de ressemblance entre le 'mot' et la 'chose' ". Genette G., Figures II, Paris: Seuil, 1969, p.145.

- 24) Kristeva J., op. cit. p. 11.
 - 25) Benveniste E., op. cit. p. 65.
 - 26) Hjelmslev L., Prolégomènes à une théorie du langage, Paris: Minuit, 1969.
 - 27) Kristeva J., La révolution du langage poétique, Paris: Seuil, 1974, pp.85.
 - 28) Ibid., pp.89-91.
 - 29) Ibid., pp.96-98.
 - 30) Levy J., 'Translation as a decision process'. Dans To Honour Roman Jakobson; Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, La Haye: Mouton, 1967, pp.1171-1182.
 - 31) Lefevere A., Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint, Amsterdam: Van Gorcum, 1975, p. 2.
 - 32) Greimas A.J. et Courtés J., Sémiotique; dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris: Hachette, 1979, p.198.
 - 33) Rastier F., 'Systématique des isotopies'. Dans Essais de sémiotique poétique, Paris: Larousse, 1972.
- Arrivé M., 'Pour une théorie des textes poly-isotopiques'. Dans Lire Jarry, Bruxelles: Editions Complexe, 1976.
- 34) Greimas A.J. et Courtés J., op. cit. p.199.

- 35) Cette image est empruntée à P. Zumthor, Langue, texte, énigme, Paris: Seuil, 1975.

Cf. aussi Untermeyer L., 'Extraudenary'. Dans The Harvard Advocate, CVIII, 2 & 3, Cambridge, Mass., 1976, p.9.

- 36) Auden W.H., The Portable Greek Reader, New York: The Viking Press, 1948. Malgré cette allusion directe d'Auden, il est inutile de remonter jusqu'à l'antiquité grecque puisque le procédé de l'énigme existe dans la poésie médiévale anglaise. Le poème que nous analysons en porte certaines réminiscences. On ne saurait pourtant le rattacher à la catégorie des "Riddles wisely expounded", selon le titre du premier chapitre de l'anthologie de Child, The Popular Ballad, New York: Dover Publication Inc., 1965. Il est d'ailleurs probable qu'Auden se soit servi de cet ouvrage, originellement publié entre 1882 et 1898 et vraisemblablement le plus complet du genre, pour composer The Oxford Book of Light Verse. D'après Child, "riddle-tales ... have their representatives in popular ballads. The largest class of these tales is that in which one party has to guess another's riddles..." Si le poème d'Auden est perçu comme énigme, c'est donc plutôt à un niveau métalinguistique.

- 37) Ibid., p.5

- 38) Ibid., p.4.

- 39) Auden W.H., The Oxford Book of Light Verse, London: Oxford University Press, 1938, p.vii.

- 40) On voit ici quelle peut être l'emprise de l'idéologie sur la critique. Au lieu de remettre en cause ses propres outils devenus insuffisants, celle-ci porte un jugement.

de valeur, négatif, sur une oeuvre qu'on pourrait qualifier d'anti-auratique, selon la terminologie d'Adorno. On trouve de semblables considérations chez certains théoriciens de la traduction, l'exemple le plus notoire étant sans doute celui d'Edmond Cary, La traduction dans le monde moderne, Genève: Librairie de l'Université, 1956. Dans cet ouvrage où la poésie est vue comme un 'mystère' et sa traduction comme un 'miracle', l'auteur, théoricien mineur de la traduction, avoue son désarroi devant le texte poétique moderne dont il proclame purement et simplement l'état de dégénérescence, non irréversible, espère-t-il. Cette réaction est comparable à celle de George Steiner à propos du nouveau roman: "Je me demandais pourquoi le pays qui entre tous se voue le plus profondément à la lucidité et à l'ironie s'était laissé droguer par le vertige de l'incompréhensible ... Je comprends que devant un certain style étymologisant, on retrouve le mystère du logos. Cela est possible en allemand, mais en français cela fausse le style." Dans Le Monde des livres, 29 mars 1969 et 24 novembre 1978.

- 41) Davison D., W.H. Auden, London: Evans Bros., 1970.
- 42) Ibid., p. 141.
- 43) Ibid., p. 144.
- 44) G.-G. Granger, Essai d'une philosophie du style, Paris: Armand Colin, 1968.
- 45) Arrivé M., op. cit. p. 279.
- 46) Adam J.-M., Linguistique et discours littéraire, Paris: Larousse, 1976, p.84.

- 47) Barthes R., 'Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe'. Dans Chabrol C. (Ed.), Sémiotique narrative et textuelle, Paris: Larousse, 1973, p.32.

- 48) Adam J.-M., op. cit., p.91.

Cf. aussi Delas D. et Filliolet J., Linguistique et poétique, Paris: Larousse, 1973, pp. 39-48.

- 49) Arrivé M., op. cit., p.280.

- 50) Barthes R., op. cit., p.30.

Cf. aussi Groupe J' : "Objet fermé, le poème n'en est pas moins et paradoxalement caractérisé aussi par son ouverture, que Delas et Filliolet définissent premièrement comme moyen de faire 'éclater' une langue imposée par la tradition et qu'Umberto Eco, dans un essai bien connu, a conceptualisée en tant qu'accentuation moderne d'une tendance inhérente à l'oeuvre d'art, qui est sa multiplicité de sens (1965). Le fait que les auteurs de Linguistique et poétique illustrent leur conception du texte comme totalisation par une comparaison avec la peinture, le fait parallèle qu'Opera aperta s'ouvre par l'examen de compositions musicales suggèrent assez que le double caractère de fermeture-ouverture n'est pas propre à l'art verbal." Groupe J', Rhétorique de la poésie, Bruxelles: Editions Complexe, 1977, pp. 24-25.

- 51) Adam J.-M. op. cit., p.100.

- 52) Jakobson R., Essais de linguistique générale, Paris: Minuit, 1963, pp. 235-236.

- 53) Dans la terminologie du Groupe J', l'isoplasmie signifie

l'isotopie plastique. A l'isoplasme correspond, dans cette étude, ce qu'on a appelé 'isorythmie'.

54) Groupe μ , op. cit. p.35.

Postuler l'isomorphisme des plans de l'expression et du contenu, en vertu de la projection jakobsonienne de la similarité paradigmatique sur la contiguité syntagmatique, revient, selon nous, à poser que la signification du poème est la somme linéaire (isomorphisme oblige) des significations attachées aux signifiants isophones, et qu'en outre elle s'y épuise. Or, s'il est indéniable que l'isophonie peut faire sens et se constituer en isosémie, il paraît douteux en revanche que toute isosémie soit réductible à une isophonie. Dès lors, la signification d'un texte poétique ne saurait être circonscrite exclusivement par la structuration de ses constituants formels. Un autre argument contre l'existence d'un isomorphisme absolu des plans du contenu et de l'expression est que le texte, en tant que Gestalt, implique nécessairement un résidu phonique, tandis qu'il n'a pas de résidu sémantique. Cela rejoint l'argument du Groupe μ quant à la différence des modes de perception du signifiant et du signifié.

55) Ibid., p. 122

56) Eco, U., L'oeuvre ouverte, Paris: Seuil, 1965.

57) Groupe μ , op. cit. pp. 83-85.

Pour le Groupe μ , la catégorie du logos a un statut différent de celui de l'anthrôpos et du cosmos. Le logos fonctionne au même niveau que les deux autres catégories lorsqu'on y indexe tout ce qui relève de l'expression

immédiate. Mais il a ceci de particulier qu'il subsume de surcroît l'anthropos et le cosmos puisque même en l'absence de toute isotopie ressortissant au langage, le texte poétique reste un discours que sature l'opposition anthropos/cosmos.

A l'appui de la triade anthropos/cosmos/logos, cf. Kostas Axelos, Le jeu du monde, Paris: Minuit, 1969, en particulier le chapitre I, intitulé: "Logos, le langage et la pensée de l'homme et du monde", p. 100.

- 58) "Par le fait que Jakobson identifie la poéticité des textes à leurs structures récurrentielles, son concept du 'poétique' doit de prime abord être assez réduit et d'un contenu relativement pauvre. Jakobson perd ainsi justement la spécificité poétique, qui ne réside pas dans le principe même de la récurrence, mais ne peut découler que d'un conflit entre le principe de récurrence et le principe d'innovation, conflit auquel tout texte, fût-ce le 'plus poétique' - et surtout celui-là - est inévitablement exposé. Aussi le concept jakobsonien de poéticité ne permet-il pas de donner des critères différentiels pour les divers types de textes, qui satisfassent au critère formel de la récurrence". Karlheinz Stierle, 'Identité du discours et transgression lyrique'. Dans Poétique 32, Paris: Seuil, nov. 1977, p. 423.
- 59) Angenot M., Glossaire de la critique littéraire contemporaine, Montréal: Hurtubise HMH, 1972, p. 55.
- 60) Auden W.H., Forewords and Afterwords, New York: Random, 1974.
- 61) Hopkins G.M., The Journals and Papers, House H. et Storey G. Ed., Londres, 1969.

Jakobson R., op. cit., pp. 235-236.

Jakobson R., 'Poésie de la grammaire, grammaire de la poésie. Dans Questions de poétique, Paris: Seuil, 1973.

Jakobson R., 'Le parallélisme grammatical et ses aspects russes'. Dans Questions de poétique, Paris: Seuil, 1973.

- 62) L'antactant est un des actants (destinateur, destinataire, sujet, objet, adjuvant, opposant) projeté sur le carré sémiotique et qui se trouve dans une position actantielle opposée à n'importe quel autre actant.

Cf. Greimas A.J. & Courtés J., op. cit., p. 300.

Cf. aussi Greimas A.J., Maupassant; la sémiotique du texte, Paris: Seuil, 1976, pp. 62-64.

- 63) Ce poème paraît en 1958 dans W.H. Auden: A Selection by the Author, Londres: Penguin Books, sous le titre: The Three Companions.

- 64) "Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace": la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendons chronotope comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture.

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette insertion des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire.

En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des oeuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle."

Bakhtine M., 'Forme du temps et du chronotope dans le roman'. Dans Esthétique et théorie du roman, Paris: Gallimard, 1978, pp. 237-238.

- 65) "Eu égard à un programme narratif donné, défini comme une transformation située entre deux états narratifs stables, on peut considérer comme espace topique le lieu où se manifeste syntaxiquement cette transformation, et comme espace hétérotopique les lieux qui l'englobent, en le précédant et/ou en le suivant. (...) A l'"ici" (espace topique) et "là" (espace paratopique), s'oppose ainsi l'"ailleurs" (espace hétérotopique)". Gréimas A.J. & Courtés J., op. cit. p. 397. Le programme narratif du poème étudié ne justifiant pas une articulation spatiale aussi complexe, on s'est borné à opposer espace familier (topique) et espace étranger (paratopique), conformément à la tradition propéenne. Cf. Greimas, Maupassant, pp. 97-100.

66) "La dialectique du dur et du mou commande toutes les images que nous nous faisons de la matière intime des choses. Cette dialectique anime - car elle n'a son véritable sens que dans une animation - toutes les images par lesquelles nous participons activement, ardemment, à l'intimité des substances. Dur et mou sont les premiers qualificatifs que reçoit la résistance de la matière, la première existence dynamique du monde résistant. Dans la connaissance dynamique de la matière - et corrélativement dans les connaissances des valeurs dynamiques de notre être - rien n'est clair si nous ne posons pas d'abord les deux termes dur et mou.

(...)

"La dureté et la mollesse des choses nous engagent - de force - dans des types de vie dynamique bien différents. Le monde résistant nous promeut hors de l'être statique, hors de l'être."

(...)

"...dans l'ordre de la matière, le oui et le non se disent mou et dur. Pas d'images de la matière sans cette dialectique d'invitation et d'exclusion, dialectique que l'imagination transposera en d'innombrables métaphores, dialectique qui s'inversera parfois sous l'action de curieuses ambivalences jusqu'à définir, par exemple, une hostilité hypocrite de la mollesse ou une invite agaçante de la dureté." Bachelard G., La terre et les rêveries de la volonté, Paris: Librairie José Corti, 1948, pp. 17-18.

67) Cette indexation s'appuie sur les travaux de Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris: P.U.F., 1963.

68) Bachelard G., La terre et les rêveries du repos, Paris: Corti, 1948, p.124. Cité par G. Durand, op. cit., p.260.

69) Durand G. op. cit. p. 263.

70) Ibid., p. 68.

71) W.H. Auden, The Orators, Londres: Faber & Faber, 1932.

72) "The Orators is also Auden's most English book. The theme is, as usual, the diagnosis of symptoms and the prescription of a cure, in answer to the question stated in the opening prose poem, 'Address for a Prize Day': 'What do you think of England, this country of ours where no one is well?' There follows a destructive analysis of the golf-playing, church-going, tea-drinking, Boy Scoutish, eccentric English middle-class, in which Auden scoffs at the self-love, frustration, inhibitedness, and so on; of schoolmasters, parsons, spinsters, and gentry. The force of the poem is as a kind of agnostic prayer (...) against self-deception, the denial of life-forces by frustrating conventions, and on behalf of an open conspiracy of living in which love, whether social, personal, or sexual, is the stated aim of living. Auden here puts himself on the side of Blake, D.H. Lawrence, and other English mystics, with their highly individualistic philosophies, who spent their creative energy protesting against the smugness of England. (...)

The effect of the turmoil of the 1930s on Auden's poetry was a tremendous inflow of new impressions, influences and ideas, which he met with an ever-increasing virtuosity. (...) The 1930s were a perpetual state of emergency for those aware that there was an emergency. Thus Auden felt the pressure of the necessity of doing what he could to avert the war." Spender S., "W.H. Auden and His Poetry". Dans Spears M.K. (Ed.), Auden, A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice - Hall, 1964, pp. 29-32.

- 73) Ce poème a consécutivement été publié dans les recueils suivants:

Selected Poems, Londres; Faber & Faber, 1938;

Some Poems, Londres; Faber & Faber, 1940;

Il est à noter que dans ces deux recueils la sélection n'a pas été faite par Auden. Cf. Spears M.K., op. cit. p. 77.

Collected Poetry, New York: Random, 1945. Auden place le poème dans la section intitulée: "Songs"

Collected Shorter Poems 1930-1944, Londres: Faber & Faber, 1950; Le poème est inclus dans un groupe intitulé: "Five Songs".

W.H. Auden: A Selection by the Author, Londres: Penguin Books, 1958. Auden l'intitule: "The Three Companions".

Cf. Spears M.K., op. cit. p. 361.

- 74) "Les signifiants de la personne se répartissent suivant un double registre d'oppositions distinctives:
- l'opposition entre la personne qui parle (Je) et la personne à qui l'on s'adresse (Tu) constitue le registre de la communication ou de l'interlocution;
 - cette corrélation de la personnalité est opposable à son tour à la catégorie de la chose dont on parle (il) qui constitue le registre délocutif". Ortigues Ed. Le discours et le symbole, Paris: Aubier/Montaigne, 1962, p. 151.

Ortigues emprunte lui-même la notion de registre délocutif à Damourette et Pichon, Essai de Grammaire française, Paris: Collection des linguistes contemporains, 1930, t.IV, ch. 17 sq.; t.VI, ch.6 sq.

- 75) Le concept de Aufhebung emprunté à Hegel désigne un progrès dialectique s'accomplissant par une "suppression"

ou une "activité supprimante" qui est également conservation et élévation.

Cf. Hegel, Propédeutique philosophique, Paris: Gonthier, 1963, p.21 et p. 85.

Le poème réalise ce principe de la dialectique hégélienne à plusieurs niveaux qui se recourent. D'abord, sur le plan des actants donnés à voir comme une totalité conçue par dédoublement dans ses aspects contradictoires. Cette totalité dans laquelle il faut inclure chacun des six composants (trois fois deux actants), se révèle positive. A la fin du poème, en effet, l'actant statique est anéanti ou voué à l'anéantissement, tandis que l'actant dynamique (I) qui était immobilisé (II, III) est réindexé sur l'isosémie du mouvement (IV). Ensuite, on peut interpréter le logos du poème comme un développement de cette même dialectique dans ses divers moments: 1) Dans les strophes I et II, l'objet à saisir, métaphorisé par un espace et une dynamique, susceptible par ailleurs de recevoir différents investissements sémantiques, est exposé et décrit dans son aspect immédiat à travers le registre délocutif de l'actant statique; 2) dans la strophe III l'objet de ce même logos est révélé sous un autre aspect qui en est la négation ou la contradiction; 3) le retournement opéré dans la strophe IV (retournement littéral: inversion destinataires/destinateurs // questions/réponses // statisme/dynamisme etc.) correspond à "la négation de la négation" qui précède et constitue précisément le progrès dialectique que recouvre le terme de Aufhebung. Enfin, une opération identique se déroule à un niveau métalinguistique en ce sens que le poème, doit être lu/entendu (reader/hearer) comme une totalité construite suivant ces trois moments que sont: "1° Le moment abstrait, celui de l'entendement qui isole les

déterminations; 2° Le moment proprement dialectique, celui de la raison négative, où surgit la contradiction; 3° Le moment spéculatif, celui de la raison positive où l'on s'élève à la synthèse. Ce moment de l'unité est dit spéculatif parce que le concept s'y reconnaît dans les objets comme dans un miroir (en latin speculum)."

Serreau R., Hegel et l'hégélianisme, Paris: P.U.F., 1968, p. 17.

- 76) Greenberg H., Quest for the Necessary, W.H. Auden and the dilemma of divided consciousness, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968, p. 19.
- 77) Ibid., pp. 20-22.
- 78) Kristeva J., Le texte du roman, Paris: Seuil, 1965.
- 79) Notion concurrente de celle d'intertextualité, la notion de "réseau" désigne pour Michel Foucault "un rapport tel que les oeuvres puissent s'y définir les unes en face, à côté et à distance des autres, prenant appui à la fois sur leur différence et sur leur simultanéité, et définissant, sans privilège ni culmination, l'étendue d'un réseau." 'Distance, Aspect, Origine', dans Théorie d'ensemble Paris: Seuil, 1968, p. 17.
- 80) Lévi-Strauss C., La Pensée sauvage, Paris: Plon 1963, p. 26.
- 81) "A partir de quel moment peut-on parler de présence d'un texte dans un autre en terme d'intertextualité ...?", Jenny L., 'La stratégie de la forme'. Dans Poétique 27, Paris: Seuil, 1976, p. 262.
- 82) Auden W.H. (Ed), op. cit. pp. 393-394.

83) Jenny L., op. cit. p. 267.

84) Aucun dictionnaire consulté (vieil anglais, moyen anglais, anglais moderne, écossais) ne signale ces lexèmes, à l'exception de 'festel' considéré comme rare et qui désigne une attache. Il n'est pas exclu que 'Malder' et 'Fose' appartiennent à un dialecte et soient par conséquent très localisés dans leur emploi. En tout état de cause, ils fonctionnent comme signes vides pour le lecteur anglais contemporain, d'où l'effet humoristique.

85) C'est ainsi que Sylvère Monod traduit le terme anglais de 'nonsense' en suivant, dit-il, l'exemple de Deleuze et d'un traducteur de Chesterton. Cf. Edward Lear, Poèmes sans sens, Paris: Aubier-Flammarion, 1974, p. 11/

86) Nous avons relevé les exemples suivants:

"O whare are ye gaun?"
 Quo the fause knicht upon the road;
 "I'm gaun to the scule,"
 Quo the wee boy, and still he stude."

'The Fause Knicht upon the Road', dans Auden W.H. (Ed)
The Oxford Book of Light Verse, pp. 98-99.

"Where are you going? To Scarborough Fair?
 Parsley, sage rosemary and thyme,
 Remember me to a bonny lass there,
 For once she was a true lover of mine."

'Scarborough Fair'. Ibid. pp. 286-287.

"Where are you going, Master mine?"
 "Mistress of mine, farewell!"

'Wither Away'. Dans De la Mare W., Come Hither; A Collection of Rhymes for the Young of all Ages, Longmans, Canada, 1923, p. 337.

"O where are you going to , my pretty little dear?
 With your red rosy cheek and your coal-black hair?
 I'm going a-milking, kind sir, she answered me,
 And it's dabbling in the dew makes the milkmaids fair."

'Dabbling in the Dew'; Ibid. p.194.

"Now, pray, where are you going, child?" said Meet-on-the-Road
 "To school, sir, to school, sir" said Child-as-he-Stood.

'Meet-on-the-Road', Ibid. pp. 674-675

- 87) Graves R., The English Ballad, London: Folcroft Press, 1970, pp. 7-9.
- 88) Auden W.H., op. cit. p.viii.
- 89) Ibid pp. x-xv.
- 90) "Ironie. L'ironie (simulatio, illusio, permutatio, ex contrario, ducta) consiste, en tant que trope, à utiliser en toute bonne foi le vocabulaire partial du locataire de manière à ce que le public reconnaisse l'inauthenticité de ce vocabulaire, ce qui renforce d'autant plus la confiance accordée au locuteur, si bien qu'en définitive, les mots ironiques sont compris dans un sens particulier qui est à l'opposé du sens propre (contrarium)."
 Lausberg H., Elemente der Literarischen Rhetorik, München: Max Hueber Verlag, 1967, pp. 78-79. Nous traduisons.
- 91) Cette catégorie de 'partialité' du discours couvre un certain nombre de figures rhétoriques dont l'ironie définie comme 'ductus subtilis'. La partialité désigne ainsi plusieurs types de discours dont la caractéristique commune réside en ceci que le discours vise à convaincre ou à s'opposer au point de vue du locataire ou bien à influencer le locataire par le point de vue du locuteur. Le concept de 'persuasio' définit la démarche commune à tous les discours indexés sur 'utilitas causae'.
 Cf. Lausberg H. , op. cit. p.33.

92) Burke K., op. cit. p.512.

93) "... dans le cas de la lecture du discours scientifique, ce qui prime, c'est la reconnaissance de l'isotopie, où s'indexent toutes les unités rencontrées, tandis que dans le discours rhétorique, et spécialement la poésie, ce programme de lecture se complique d'un processus menant à l'élaboration d'une structure tabulaire (ce terme n'étant point synonyme de statique). Ce type de lecture, que nous tenons pour un modèle fondamental de notre culture littéraire, est le produit de la reconnaissance de plusieurs isotopies et des réévaluations qui autorisent le passage de l'une à l'autre. Le lecteur de poèmes est donc celui qui peut parcourir le texte suivant plusieurs plans de déchiffrement, parcours qui lui permet, soit dans la relecture, soit à la faveur de réévaluations rétrospectives (qui peuvent même être déclenchées par des isotopies extratextuelles), d'enrichir sans cesse les cases du tableau. Dans cette perspective, la composition linéaire du texte n'apparaît pas comme constituant essentiel du poétique: le propre de ce discours serait à la limite - limite toute théorique - de disqualifier la temporalité de la chaîne, à travers le processus rhétorique d'activation du sens." Groupe J, op. cit. p. 163.

94) W.H. Auden, Poésies choisies, Paris: Gallimard, 1976, p. 22.

95) Ibid., pp. 8-9.

96) Selon Nida, la corrélation optimale entre le texte-source et le texte-cible est atteinte lorsque le lecteur moyen comprend correctement la traduction qui lui est destinée. Tout acte de traduction doit être précédé de la question: "Pour qui traduit-on?" et le critère d'adé-

quation de la traduction est l'équivalence de l'effet produit par les deux messages sur le récepteur du texte-cible et du texte-source.

Cf. Nida E., Theory and Practice of Translation, New York: American Bible Society, 1968, p.1 et p.23.

- 97) Asselineau Ch. (Ed.), Le livre des ballades; soixante ballades choisies, Paris: A. Lemerre, 1876.

Poirion D., Le poète et le prince; l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans, Paris: P.U.F., 1965.

Châtelain H., Recherches sur le vers français au XVe siècle, New York: Burt Franklin, 1971.

- 98) "Certes, le non-sens a des antécédents, la tradition, en grande partie orale, des 'nursery rhymes', nettement plus riche et plus répandue que son équivalent français (comptines et chants populaires), prépare dès l'enfance la sensibilité britannique à accueillir sans déplaisir, ni désarroi des formes littéraires, voire des modes de pensée, d'inspiration fantaisiste". Sylvère Monod, 'Introduction'. Dans Edward Lear, op. cit., pp. 11-12.
- 99) L'effet de distanciation ou Verfremdungseffekt est un concept de Bertold Brecht qui présuppose une dialectique s'établissant entre l'acteur, le rôle et le public. Cette dialectique se traduit par un "étrangement" de l'objet (c'est-à-dire du rôle) par rapport à la réalité. Le concept de Verfremdung reprend le terme d'ostranenie des formalistes russes qui a été fondé par Chklovski.
- 100) Lotman I., 'Texte et hors-texte'. Dans Change 14, Paris: Seghers/Laffont, 1973, p.41.

- 101) Auden W.H., 'Un homme d'esprit'. Dans Forewords and Afterwords, op. cit., pp. 358-359.
Dans le vers de Valéry qu'il cite, Auden omet la syllabe non accentuée de "rêve".
- 102) Il serait juste également d'attribuer la différence à l'inversion du sujet et du verbe, procédé littéraire.
- 103) Le concept d'ostranenie, traduit par 'estrangement' ou 'singularisation', est défini par Chklovski comme "procédé de l'art (...) qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception." Chklovski V., 'L'Art comme procédé'. Dans Théorie de la littérature, Paris: Seuil, 1965, p. 83.
- 104) Freud S., Le Mot d'Esprit, cité par Robel L., 'Translatives'. Dans Change 14, p. 12.
- 105) Lotman I., 'Le problème de la traduction poétique'. Dans Change 14, p. 18.
- 106) "In Auden's case (...) much of his work, in utter simplicity, arose out of the spoken word, out of idioms of everyday language". Hannah Arendt, 'Remembering Wystan H. Auden, Who Died in the Night of the Twenty-Eighth of September, 1973!'. Dans The Harvard Advocate, p. 42.
- 107) Robert P., Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1970.
- 108) "3. Une traduction inexacte du sens des mots et des expressions rend le texte poétique partiellement ou totalement non communicatif". Bouritch V., 'Des principes fondamentaux de traduction d'oeuvres écrites en

vers libres'. Dans Change 14, p. 63.

- 109) "S...Auden has developed in this early poetry an extreme propensity for asyndeton. Such ellipses have been noted throughout the discussion of the poem. MacNeice asserts that it is this device which is responsible for the notorious obscurity of many modern poets, Auden in particular, and thus coins the famous label of 'telegraphese' for Auden's style.(...) Auden's great economy in the use of such pointing devices forces the reader into greater awareness of the combination aspects of the language itself, and the spatial relationships between images and ideas presented, by forcing him to make the connections for himself while at the same time noting that the poet has refused to make use of connective devices."

Gibbs Queener L., Contiguity Figures: An Index to the Language-World Relationships in Auden's Poetry'. Dans Doyle E.M. (Ed.), Studies in Interpretation, Juniata College, Virginia, Hastings Floyd, The University of Arizona; Amsterdam: Rodopi N V, 1972, p. 92.

Cf. aussi MacNeice L., Modern Poetry: A Personal Essay, London: Oxford University Press, 1938, p. 146.

- 110) Cf. la théorie des strates dans l'oeuvre littéraire telle qu'elle a été formulée par Roman Ingarden dans Das literarische Kunstwerk, Tübingen, 1960.

"La traduction d'une oeuvre littéraire n'est qu'une reconstruction approximative de l'ensemble de l'oeuvre dans toutes ses couches." R. Ingarden, 'Essai sur les traductions'. Dans O Sztuce Tlumaczenia (L'Art de traduire), Wroclaw: Zakład Imienia Ossolińskich, 1955, p.490.

- 111) "A l'origine de ce concept, il y a une lecture critique d'un texte de Kant où il est dit que "le jugement est la comparaison d'une chose avec quelque marque (ou attribut)". Par "comparaison", il faut entendre que dans tout jugement une idée est subsumée sous une autre. Par suite, toute comparaison - en plus de ce à quoi elle renvoie et que Peirce appelle un "relat", d'un fondement et d'un corrélat - requiert "une représentation médiatrice qui représente le relat comme représentation du même corrélat que cette représentation médiatrice elle-même représente. On peut appeler cette représentation médiatrice un interprétant parce qu'elle remplit la fonction d'un interprète qui dit qu'un étranger dit la même chose que lui"(1.553). Sans interprétant, la comparaison - dans le sens où comparer est subsumer - du relat et du corrélat est impossible."

Deledalle G., "Commentaire". Dans Charles S. Peirce, Ecrits sur le signe, Paris: Seuil, 1978, p. 218.

- 112) Ibid., p. 222.

- 113) Benveniste E., Problèmes de linguistique générale, Paris: Gallimard, 1966, t.I, p. 51.

- 114) "La série de commentaires qui entourent d'un mouvement sans fin les unités culturelles d'une société (lesquelles se manifestent toujours sous forme de signifiants qui les dénotent) constituent la chaîne des interprétants (selon le vocabulaire de Peirce[5.470 et sqq.])" Eco U., op. cit., p. 65.

Une définition plus simple de la chaîne d'interprétants serait la suivante: " ... pour établir ce qu'est l'interprétant d'un signe il faut le nommer à travers un autre signe qui, à son tour, a un autre interprétant que l'on

peut nommer à travers un autre signe et ainsi de suite".
Ibid., p. 66.

- 115) "... by 'politics' I do not mean the reflexes, in the text, of what is usually called politics; I mean the verbal strategy of the text, its rhetorical structure as a complex of devices for symbolic action (to use the pioneering terminology of Kenneth Burke, which still has to be systematized but which points in the right direction)." Valesio P., 'The Virtues of Traducement: Sketch of a Theory of Translation'. Dans Semiotica 18:1, La Haye: Mouton, 1976, p. 9.
- 116) Cf. la rubrique intitulée "Interpretes . . . et poetae". Dans 2001, Organe du personnel du Bureau des traductions, Secrétariat d'Etat, Ottawa, avril 1979, p. 2.
- 117) Valesio P., op. cit. pp. 7-8.

BIBLIOGRAPHIE

1) OEUVRES D'AUDEN

- Auden W.H., The Orators, Londres: Faber & Faber, 1932.
- Auden W.H., The Oxford Book of Light Verse, London: Oxford University Press, 1938.
- Auden W.H., Selected Poems, Londres: Faber & Faber, 1938.
- Auden W.H., Some Poems, Londres: Faber & Faber, 1940.
- Auden W.H., Collected Poetry, New York: Random, 1945.
- Auden W.H., The Portable Greek Reader, New York: The Viking Press, 1948.
- Auden W.H., Collected Shorter Poems 1930-1944, Londres: Faber & Faber, 1950.
- Auden W.H., A Selection by the Author, Londres: Penguin Books, 1958.
- Auden W.H., Forewords and Afterwords, New York: Random, 1974.
- Auden W.H., Poésies Choiesies, Paris: Gallimard, 1976.

2) ARTICLES ET OUVRAGES DE REFERENCE SUR AUDEN

- Arendt H., 'Remembering Wystan H. Auden, Who Died in the Night of the Twenty-Eighth of September, 1973'. Dans The Harvard Advocate, CVIII, 2-3, Cambridge, Mass., 1976, pp. 42-45.
- Blair J. G., The Poetic Art of W.H. Auden, Princeton: Princeton University Press, 1965.
- Blair J.G., 'The Late Auden's Poetic Fragments'. Dans The Harvard Advocate, CVIII, 2-3, Cambridge, Mass., 1976, pp. 50-52.
- Bosquet A., 'W.H. Auden, poète pince-sans-rire'. Dans Magazine Littéraire, n° 121, février 1977, p.51.

Brooks Cleanth, 'Auden's Imagery'. Dans Spears M.K. (Ed.),
Auden, A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs,
 N.J.: Prentice-Hall, 1964, pp. 15-25.

Davison D., W.H. Auden, London: Evans Bros., 1970.

Gibbs-Queener L., 'Contiguity Figures: An Index to the Language-
 World Relationships in Auden's Poetry'. Dans Doyle
 E.M. (Ed.), Studies in Interpretation, Amsterdam:
 Rodopi NV, 1972, pp. 67-98.

Greenberg H., Quest for the Necessary. W.H. Auden and the
 Divided Consciousness, Cambridge, Mass.: Harvard Uni-
 versity Press, 1968.

Isherwood Ch., 'Some Notes on Auden's Poetry'. Dans Spears
 M.K. (Ed.), Auden, A Collection of Critical Essays,
 Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964, pp. 10-14.

Jarrell R., 'Freud to Paul: The Stages of Auden's Ideology'.
 Dans The Harvard Advocate, CVIII, 2-3, Cambridge, Mass.,
 1976, pp. 12-25.

Kerr W., 'An Unpublished Interview with W.H. Auden (1953)'.
 Dans The Harvard Advocate, CVIII, 2-3, 1976, pp. 32-35.

Mac Neice L., Modern Poetry: A Personal Essay, London: Oxford
 University Press, 1938.

Spears M.K., The Poetry of W.H. Auden, The Disenchanted Island,
 London; Oxford, New York: Oxford University Press, 1968.

Spender S., 'W.H. Auden and His Poetry'. Dans Spears M.K. (Ed.),
Auden, A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs
 N.J.: Prentice-Hall, 1964, pp. 29-32.

Untermeyer L., 'Extraudenary'. Dans The Harvard Advocate, CVIII
 2-3, Cambridge, Mass., 1976, p. 9.

3) ANALYSE TEXTUELLE

Adam J.-M. & Goldenstein J.-G., Linguistique et discours litté-
 raire, Paris: Larousse, 1976.

Angenot M., Glossaire de la critique littéraire contemporaine,
Montréal: Hurtubise HMH, 1972.

Angenot M., Glossaire pratique de la critique contemporaine,
Montréal: Hurtubise HMH, 1979.

Arrivé M., 'La sémiotique littéraire'. Dans B. Pottier (Ed.),
Le langage, Paris: Denoël, 1973, pp. 271-281.

Arrivé M., 'Pour une théorie des textes poly-isotopiques'.
Dans Lire Jarry, Bruxelles: Editions Complexe, 1976.

Bakhtine M., 'Forme du temps et du chronotope dans le roman'.
Dans Esthétique et théorie du roman, Paris: Gallimard,
1978.

Barthes R., 'Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe'. Dans
Chabrol C. (Ed.), Sémiotique narrative et textuelle,
Paris: Larousse, 1973.

Delas D., 'Propositions pour une théorie de la production
textuelle et intertextuelle en poésie: Airs de Philippe
Jaccottet'. Dans Romanic Review, vol. LXVI, n°2, mars
1975, pp. 123-139.

Delas D. et Filliolet J., Linguistique et poétique, Paris:
Larousse, 1973.

Foucault M., 'Distance, Aspect, Origine'. Dans Foucault M. et al.,
Théorie d'ensemble, Paris: Seuil, 1968, pp. 11-24.

Genette G., Figures II, Paris: Seuil, 1969.

Greimas A.J., Maupassant; la sémiotique du texte, Paris: Seuil,
1976.

Groupe Y, Rhétorique de la poésie, Bruxelles: Editions
Complexe, 1977.

Hausser M., 'Sur le signifié poétique'. Dans Le Français
Moderne, n°2, avril 1973, pp. 152-177.

Jakobson R., Questions de poétique, Paris: Seuil, 1973

Jenny L., 'La stratégie de la forme'. Dans Poétique 17, Numéro
spécial, L'intertextualité, Paris: Seuil, 1976.

Klinkenberg J.-M., 'Le concept d'isotopie en sémantique et en
sémiotique littéraire'. Dans Le Français Moderne, n°3,
juillet 1973, pp. 285-289.

- Kristeva J., 'Problèmes de la structuration du texte'. Dans La Nouvelle Critique, Numéro spécial, Linguistique et Littérature, 1968, pp.55-64.
- Kristeva J., 'Le texte et sa science'. Dans Sémiotikè, Paris: Seuil, 1969, pp. 9-28.
- Lotman I., La structure du texte artistique, Paris: Gallimard, 1973.
- Lotman I., 'Le Hors-texte, les liaisons extratextuelles de l'oeuvre poétique'. Dans Change 6, Paris: Seghers-Laffont, 1970, pp. 68-81.
- Lotman I., 'Texte et hors-texte'. Dans Change 14, Paris: Seghers-Laffont, 1973, PP.32-44.
- Mounin G., 'La notion de situation en linguistique et la poésie'. Dans La Communication poétique, Paris: Gallimard, 1969, pp. 255-285.
- Mounin G., 'Les Difficultés de la poétique jakobsonienne'. Dans L'Arc, n°60, Paris, 1975, pp.64-69.
- Rastier F., 'Systématique des isotopies'. Dans Greimas A.J. (Ed.) Essais de sémiotique poétique, Paris: Larousse, 1972.
- Stierle K., 'Identité du discours et transgression lyrique'. Dans Poétique 32, Paris: Seuil, nov. 1977, p. 422.
- Tatilon C., Sonorités et texte poétique, Paris: Didier, 1976.

4) TRADUCTION

- Bastuji J., 'Traduction et théorie linguistique'. Dans Change 19, La traduction en jeu, Paris: Seghers-Laffont, 1974, pp. 25-42.
- Benjamin W., 'La tâche du traducteur' (Préface à la traduction des Tableaux parisiens de Baudelaire). Dans Mythe et Violence, Paris: Denoël (Lettres Nouvelles), 1973, pp. 261-276.
- Bouritch V., 'Des principes fondamentaux de traduction d'oeu-

- vres écrites en vers libres'. Dans Change 14, Paris: Seghers-Laffont, 1973, pp.61-70.
- Butor M., 'Introduction'. Dans James Joyce, Finnegans Wake, Fragments adaptés par A. du Bouchet, Paris: Gallimard, 1962, pp. 7-62.
- Cary E., La traduction dans le monde moderne, Genève: Librairie de l'Université, 1956.
- Catford J.C., A Linguistic Theory of Translation, An Essay in Applied Linguistics, London: Oxford University Press, 1967.
- De Campos H., 'De la traduction comme création et comme critique'. Dans Change 14, Paris: Seghers-Laffont, 1973, pp. 71-84.
- De Man P., 'Note sur les traductions'. Dans Rainer Maria Rilke, Poésie, Paris: Seuil, 1972, p.45.
- Etiemble R. et al., Colloque sur la traduction poétique, Paris: Gallimard, 1978.
- Etiemble R., 'Antigone et Babel, Peut-on traduire les autres?'. Dans Le Monde des Livres, 24 nov. 1978., p.25.
- Genot G., 'La différence qui revient au même'. Dans Change 19, Paris: Seghers-Laffont, Juin 1974, pp. 68-77, pp. 68-77.
- Ingarden R., 'Essai sur les traductions'. Dans O Sztuce Tlumaczenia, L'art de traduire, Wroclaw: Zaklad Imienia Ossolinskich, 1955, pp. 490-495.
- Ivanov V., 'La traduction poétique à la lumière de la linguistique'. Dans Change 14, Paris: Seghers-Laffont, 1973, pp. 45-60.
- Jakobson R., 'On Linguistic Aspects of Translation'. Dans Brower R.A. (Ed.), On Translation, New York: Oxford University Press, 1966, pp. 232-239.
- Keenan E.L., 'Some Logical Problems in Translation'. Dans Guenther F., Meaning and Translation, 1978, pp. 157-189.
- Klossowski P., 'Préface'. Dans Virgile, L'Enéide, Paris: Gallimard, 1964, pp.xi-xii.

- Larose R. et Slote D., 'L'analyse structurale en traduction poétique'. Dans Meta, Numéro spécial, La traduction poétique, XXIII-1, mars 1978, pp. 47-60.
- Lefevre A., Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint, Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- Levy J., 'Translation as a Decision Process'. Dans To Honour Roman Jakobson, La Haye: Mouton, 1967, pp. 1171-1182.
- Ljudskanov A., Traduction humaine et traduction mécanique, Paris: Dunod, 1969.
- Lotman I. 'Le problème de la traduction poétique'. Dans Change 14, Paris: Seghers-Laffont, 1973, pp. 14-18.
- Melchu'k I., 'Théorie de langage, théorie de traduction'. Dans Meta, vol. 23, n°4, déc. 1978, pp. 271-302.
- Meschonnic H., Les Cinq Rouleaux, Paris: Gallimard, 1970.
- Meschonnic H., 'Propositions pour une poétique de la traduction'. Dans Langages 28, Numéro spécial, La traduction, Paris: Didier-Larousse, 1972, pp. 49-101.
- Meschonnic H., 'D'une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction'. Pour la Poétique II, Paris: Gallimard, 1973, pp. 327-366.
- Meschonnic H., 'On appelle cela traduire Celan'. Dans Pour la Poétique II, Paris: Gallimard, 1973, pp. 369-405.
- Meschonnic H., 'Un poème est lu: "Chant d'automne" de Baudelaire'. Dans Pour la Poétique III, Paris: Gallimard, 1973, pp. 277-338.
- Monod S., 'Préface'. Dans Edward Lear, Poèmes sans sens, Paris: Aubier-Flammarion, 1974.
- Mounin G., Les problèmes théoriques de la traduction, Paris: Gallimard, 1963.
- Mounin G., 'La notion de qualité en matière de traduction littéraire'. Dans Linguistique et traduction, Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976, pp. 109-120.
- Mounin G., 'Un poème et cinq traductions'. Dans Linguistique et traduction, Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976, pp. 173-185.

- Nida E., Towards a Science of Translation, Leiden: Brill, 1964.
- Nida E., Theory and Practice of Translation, New York: American Bible Society, 1968.
- Nida E. et Taber C.R., La traduction: théorie et méthode, Londres: Alliance biblique universelle, 1971.
- Paz O., 'Traducción: literatura y literalidad'. Dans Cuadernos Marginales 18, Barcelona: Tusquets Editor, 1971, pp. 7-19.
- Pirandello L., 'Illustrateurs, Acteurs et Traducteurs'. Dans Ecrits sur le théâtre, Paris: Denoël, 1960, pp. 11-34.
- Popović A., Dictionary for the Analysis of Literary translation, Edmonton: The University of Alberta, 1976.
- Robel L., 'Translatives'. Dans Change 14, Paris: Seghers-Laffont, 1973, pp. 5-12.
- Slote D., 'Literary Translation: A few Remarks' (Poems by Anne Hébert translated by A. Brown). Dans Meta, XXI-2, pp. 165-168.
- Soupault P., 'A propos de la traduction d'Anna Livia Plurabelle Dans Joyce J., Finnegans Wake, Paris: Gallimard, 1962, pp. 87-91.
- Steiner G., After Babel, Aspects of Language and Translation, London: Oxford University Press, 1975.
- Steiner G., 'A P.S. to Valesio'. Dans Semiotica, 18:1, La Haye: Mouton, 1976, pp. 97-99.
- Valesio P., 'The Virtues of Traducement: Sketch of a Theory of Translation'. Dans Semiotica, 18:1, La Haye: Mouton, 1976, pp. 3-95.
- Van Hoof H., 'Recherche d'un modèle d'analyse en traduction'. Dans Meta XVI, 1-2, 1974, pp. 83-94.
- XXth Century Studies, Numéro spécial; Translation and Transformation, U. of Kent, Canterbury, sep. 1974.

5) ARTICLES ET OUVRAGES DE REFERENCE GENERALE

- Asselineau C., (Ed.), Le livre des ballades; soixante ballades choisies, Paris: A. Lemerre, 1876.
- Axelos K., Le jeu du monde, Paris: Minuit, 1969.
- Bach E., 'Linguistique structurale et philosophie des sciences' Dans Diogène 51, Paris, 1965; pp. 117-136.
- Bachelard G., La terre et les rêveries du repos, Paris: Corti, 1948.
- Bachelard G., La terre et les rêveries de la volonté, Paris: Corti, 1948.
- Bellert I. et Ohlin P., Selected Concepts in Semiotics and Aesthetics, Material for a Glossary, Montréal: McGill University, Department of Communications, 1978.
- Bense M., 'Das Existenzproblem der Kunst'. Dans Augenblick 1, Stuttgart/Darmstadt, mars 1958, pp. 4-11.
- Bense M., Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Benveniste E., Problèmes de linguistique générale, Paris: Gallimard, 1968.
- Benveniste E., Problèmes de linguistique générale II, Paris: Gallimard, 1974.
- Burke K., A Grammar of Motives, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969.
- Châtelain H., Recherches sur le vers français au XVe siècle, New York: Burt Franklin, 1971.
- Chatman S., 'Comparing Metrical Style'. Dans Sebeok T.A. (Ed.), Style in Language, Cambridge: M.I.T. Press, 1966, pp. 149-172.
- Child F.J., The Popular Ballad, New York: Dover Publication Inc., 1965.
- Chklovski V., 'L'art comme procédé'. Dans Théorie de la littérature; Textes des formalistes russes, Todorov T. (Ed.), Paris: Seuil, 1965.

- Curtius E.R., La littérature européenne et le Moyen-Age latin, Paris: P.U.F., 1956.
- Damourette et Pichon, Essai de grammaire française, Paris: Collection des linguistes contemporains, 1930.
- Di Girolamo C., Critica della Letterarietà, Milan: Il Saggiatore, 1978.
- Durand G., Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris: P.U.F., 1963.
- Eco U., L'oeuvre ouverte, Paris: Seuil, 1965.
- Eco U., La structure absente, Paris: Mercure de France, 1972.
- Frege G., 'Sens et dénotation' (Titre original: *Über Sinn und Bedeutung*). Dans Ecrits logiques et philosophiques, Paris: Seuil, 1971, pp. 102-126.
- Granger G.-G., Essai d'une philosophie du style, Paris: Armand Colin, 1968.
- Graves R., The English Ballad, London: Folcroft Press, 1970.
- Greimas A. J., 'Introduction'. Dans Essais de sémiotique poétique, Paris: Larousse, 1972.
- Greimas A. J. et Courtés J., Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris: Hachette, 1979.
- Hegel, Propédeutique philosophique, Paris: Gonthier, 1963.
- Hjelmslev L., Prolégomènes à une théorie du langage, Paris: Minuit, 1969.
- Hopkins G. M., The Journals and Papers, House H. & Storey G. (Ed.), London: 1969.
- Jakobson R., Essais de linguistique générale, Paris: Minuit, 1963.
- Kristeva J., Le texte du roman, La Haye: Mouton, 1965.
- Kristeva J., La révolution du langage poétique, Paris: Seuil, 1974.
- Lausberg H., Elemente der Literarischen Rhetorik, München: Max Hueber Verlag, 1967.
- Lévi-Strauss C., 'Critères scientifiques dans les disciplines sociales et humaines'. Dans Aletheia, n° 4, Paris, mai 1966, pp. 189-212.

- Moles A., Théorie de l'information et perception esthétique, Paris: Denoël-Gonthier, 1971.
- Müller G., 'Morphological Poetics'. Dans Langer S. (Ed.), Reflections on Art, New York: Oxford University Press, 1961, pp. 203-228.
- Ortigue E., Le discours et le symbole, Paris: Aubier-Montaigne, 1962.
- Peirce C.S., Ecrits sur le signe, Paris: Seuil, 1978.
- Poirion D., Le poète et le prince; l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans, Paris: P.U.F., 1965.
- Riffaterre M., Essais de stylistique structurale, Paris: Flammarion, 1971.
- Šaumjan S.K., 'La cybernétique et la langue'. Dans Diogène 51 Paris, 1965, pp. 137-152.
- Šaumjan S.K., 'Le problème de la réalité linguistique'. Dans Dialectiques, n°7, Paris, 1975.
- Serreau R., Hegel et l'hégélianisme, Paris: P.U.F., Que Sais-je?, 1968.
- Schneider D.M., American Kinship: A Cultural Account, New York: Prentice-Hall, 1968.
- Wagener F., 'Comment un mythe nous permet de survivre aux questions insolubles?', entrevue avec George Steiner. Dans Le Monde des Livres, 24 nov. 1978, p.24.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Adam J.-M. , Linguistique et discours littéraire, Paris: Larousse, 1976, avec la collaboration de J.-C. Goldenstein.

Se fondant sur les acquis de la linguistique moderne, ainsi que sur les théories du discours littéraire, Adam et Goldenstein exposent systématiquement et hiérarchisent les éléments qui font la spécificité du discours littéraire. Des analyses textuelles détaillées permettent aux auteurs d'illustrer et d'appliquer un certain nombre de notions. En particulier, le langage poétique est étudié sous le rapport de la connotation. Par ailleurs, la notion d'isotopie, empruntée à la sémantique greimasienne, est appliquée aux différents niveaux de fonctionnement du texte poétique.

Durand G., Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris: P.U.F., 1963.

S'inspirant de la phénoménologie de l'imaginaire bachelardienne, G. Durand dépouille les images et les symboles auxquels il attribue une fonction de structures anthropologiques. Par là-même, il les inscrit dans la dialectique cosmique de l'homme et du monde.

Eco U., La structure absente, Paris: Mercure de France, 1972.

U. Eco analyse les mécanismes de la communication au sens large, c'est-à-dire le fonctionnement des codes et des messages. Le rapport encodage / décodage est vu d'une façon sémiotique en tant que travail sur les signes par l'émetteur et le récepteur. En prenant comme exemple un poème de Ronsard, U. Eco dégage le mécanisme dénotatif et connotatif du découpage du message esthétique.

Gibbs-Queener L., 'Contiguity Figures: An Index to the Language-World Relationships in Auden's Poetry'. Dans Doyle E.M. (Ed.); Studies in Interpretation, Amsterdam: Rodopi NV, 1972, pp. 67-98.

L'analyse textuelle et sémantique du poème intitulé The Questioner who sits so sly, poème contemporain de O where are you going, vise à établir les constantes de l'univers poétique de W.H. Auden. Celui-ci est scruté dans la perspective du rapport: langage vs monde. Particulièrement précieux dans cette analyse est l'établissement/des différentes fonctions de l'objet et des figures rhétoriques chez Auden.

Greenberg H., Ouest for the Necessary, W.H. Auden and the dilemma of divided consciousness, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.

Une étude importante centrée sur la notion de "conscience divisée" où l'on trouve un chapitre "The Thwarted Self" consacré à la problématique qui sous-tend The Orators. L'auteur se fonde avant tout sur des concepts pré-psychoanalytiques (Groddeck) et psychoanalytiques (Freud) afin de cerner la complexité du Moi et de la conscience: "Divided consciousness, I would suggest, is more than a controlling idea in Auden's thought; it is the principal subject of his poetry, and it provides the conceptual foundations for his way of looking at things" (pp. 1-2). Par le biais de la sémiotique textuelle, notre analyse confirme la justesse de ce constat.

Greimas A.J., Maupassant; la sémiotique du texte, Paris: Seuil, 1976.

Ouvrage important où A.J. Greimas applique plusieurs

catégories de Sémantique structurale et Du sens à l'analyse d'une nouvelle de Maupassant (Deux Amis). L'auteur pose de nouvelles catégories, proprement sémiotiques, en vue de constituer une sémiotique du texte narratif. Particulièrement importante pour nous est la structuration de l'espace où Greimas reprend et amplifie les catégories de Vladimir Propp (Morphologie du conte populaire).

Groupe J, Rhétorique de la poésie, Bruxelles: Editions Complexe, 1977.

Une étude globale qui intègre la théorie de l'information et notamment l'esthétique informationnelle de Bense, les théories linguistiques, sémantiques et sémiotiques du texte, dont celle de Greimas, pour établir les modalités d'une lecture dite tabulaire, dynamique et transphrastique, en faisant appel au modèle triadique qui structure les isotopies du Logos, de l'Anthropos et du Cosmos, respectivement.

Jakobson R., Questions de poétique, Paris: Seuil, 1973.

Un recueil d'essais dont le dénominateur commun est l'analyse des structures poétiques selon la théorie des parallélismes que Jakobson emprunte à G.M. Hopkins.

Nous nous sommes principalement inspiré des études intitulées "Poésie de la grammaire, grammaire de la poésie" et "Le parallélisme grammatical et ses aspects russes". Dans la première de ces études, Jakobson montre les contraintes exercées par les catégories grammaticales sur la structuration du texte poétique.

Kristeva J., 'Le texte et sa science'. Dans Sémiotikè, Paris: Seuil, 1969, pp. 9-28.

Dans ce chapitre initial de Sémeiotikè, J. Kristeva cherche à saisir les rapports complexes qui existent entre le texte et la langue, le texte et la société, le texte et l'histoire ainsi que le texte et le sujet parlant. Elle pose les conditions préalables à une science du texte qu'elle appelle une sémanalyse, à savoir une "critique du sens, de ses éléments et de ses lois". La notion de signifiante y est définie.

Kristeva J., La révolution du langage poétique, Paris: Seuil, 1974.

Dans cet ouvrage qui repose sur de multiples présupposés - philosophiques, économiques, linguistiques, psychanalytiques, logiques, historiques - Kristeva analyse l'oeuvre de Lautréamont et de Mallarmé en tant que pratique signifiante. Kristeva distingue quatre catégories de pratiques signifiantes parmi lesquelles le "texte" dont la spécificité consiste en une intervention du sujet sur la langue où les rapports entre les signes sont déplacés. La langue ainsi subvertie se trouve investie d'une nouvelle signifiante qui est une modélisation secondaire du réel au sens de I. Lotman.

Larose R. et Slote D., 'L'analyse structurale en traduction poétique'. Dans Meta, Numéro spécial, La traduction poétique, XXIII-1, mars 1978, pp.47-60.

D'un intérêt indéniable, cette analyse reste limitée parce qu'elle porte uniquement sur le plan de l'expression sans prendre en considération le fait que le texte est, selon la formule de Delaet et Filliolet, une "totalité en fonctionnement" où l'organisation des constituants formels participe de la signifiante du texte.

Lefevere A., Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint, Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

Tentative de constituer une théorie globale de la traduction du texte poétique. Tentative intéressante mais insuffisante dans la mesure où elle reste en deça des acquis de la sémiotique textuelle. Elle repose sur une conception naïve du langage poétique et aboutit à une double série de prescriptions (Faites / Ne faites pas).

Ljudsknov A., Traduction humaine et traduction mécanique, Paris: Dunod, 1969.

Le mérite de cette théorie qui est la plus englobante est d'inclure le fait littéraire comme pratique sémiotique, alors que traditionnellement, la théorie de la traduction littéraire est rejetée dans le champ de la littérature. Néanmoins, la place consacrée au fait littéraire est limitée en raison de l'optique même de l'ouvrage centré sur la traduction automatique et l'algorithme du texte.

Lotman I., La structure du texte artistique, Paris: Gallimard, 1973.

Un des ouvrages les plus représentatifs de la sémiotique soviétique au centre de laquelle on trouve la notion de texte artistique. Ce dernier est indissociable d'une pratique modélisante du réel et de la langue naturelle. Ainsi, tout texte artistique est une modélisation secondaire. Lotman, se référant à la théorie de l'information ainsi qu'à la linguistique structurale, établit les conditions et les variantes de l'encodage et du décodage des différents systèmes littéraires.

Meschonnic H., 'Propositions pour une poétique de la traduction' Dans Langages 28, Numéro spécial, La traduction, Didier,

Larousse, 1972, pp. 49-101.

Pour Meschonnic, le problème de la traduction fait partie de ce qu'il nomme l'épistémologie de l'écriture qui doit déboucher sur la connaissance du texte en tant que langage-système. Dans cette perspective, la théorie et la pratique de la traduction du texte littéraire peut être " le levier le plus important pour contribuer à fonder une théorie matérialiste de l'écriture". Des trente-six propositions pour une poétique de la traduction, retenons-en deux:

8. Traduire un texte se situe dans la pratique et la théorie des textes, qui se situent elles-mêmes dans une théorie translinguistique de l'énonciation.

9. Une théorie translinguistique de l'énonciation consiste dans l'interaction entre une linguistique de l'énonciation (non enfermée dans une immanence structurale au discours) et une théorie de l'idéologie. La pratique théorique des textes, la pratique théorique de la poétique de la traduction, contribuent à y travailler. (p. 307)

Nida E., Towards a Science of Translation, Leiden: Brill, 1964.

Théorie linguistique de la traduction axée sur le modèle génératif et transformationnel. Ses limites résident dans les critères behavioristes de l'adéquation du texte-cible et du texte-source où est privilégié l'effet sur le lecteur.

Rastier F., 'Systématique des isotopies'. Dans Greimas A.J. (Ed.), Essais de sémiotique poétique, Paris: Larousse, 1972.

Rastier étend la notion d'isotopie empruntée à Greimas au plan de l'expression. Il en fait la démonstration sur un poème de Mallarmé (Salut), qui est lu sur trois

isotopies: celle de la navigation, celle du banquet et celle de l'écriture.

Spears M.K., The Poetry of W.H. Auden, The Disenchanted Island, London; Oxford, New York: Oxford University Press, 1968.

Une des rares études systématiques du corpus entier de l'oeuvre poétique d'Auden. Particulièrement importantes sont les considérations sur les différentes connotations du terme Orators ainsi que sur la symbolique et l'imagerie qui sous-tend l'oeuvre d'Auden.

Valesio P., 'The Virtues of Traducement: Sketch of a Theory of Translation'. Dans Semiotica 18:1, La Haye: Mouton, 1976, pp. 3-95.

Cette étude a pour point de départ le livre de G. Steiner After Babel, auquel Valesio reproche d'être une série de faux-départs vers une théorie ou une méthode de traduction à laquelle jamais le livre n'aboutit. Valesio esquisse alors une théorie de la traduction centrée sur deux notions antinomiques: la politique et l'idéologie, notions auxquelles on peut schématiquement faire correspondre le texte dans son organicité et l'opération traduisante en tant qu'elle est un prisme déformant. Dans l'optique de Valesio, l'opération traduisante pose la nécessité d'atteindre le texte dans sa spécificité, par delà les encombrements idéologiques. Cette opération doit restituer le champ du texte à partir d'un découpage qui doit beaucoup à la tagmémique de Pike. Le texte est rhétoriquement analysé en rhèmes ou blocs fonctionnels (paragraphe, phrases, propositions ... phonèmes). A la traduction transparente (smooth) Valesio oppose la traduction cognitive et expérimentale qui ne fait aucune concession au lecteur.

GLOSSAIRE

Auratique: Terme créé par Walter Benjamin et repris par Theodor Adorno pour définir le caractère conformiste d'une oeuvre se traduisant par la composition, la structuration des thèmes ou le langage (en littérature) qui forment un ensemble reçu comme harmonieux. D'une telle oeuvre, qui correspond à l'idéologie dominante, est absente la fonction dialectique. Dans Philosophie de la Nouvelle Musique, Adorno oppose à l'oeuvre auratique l'oeuvre fragmentée.

N.B. Nous employons 'aura' dans son sens courant.

Auto-référentiel: un texte est dit auto-référentiel lorsqu'il donne à lire un message en même temps que le code de ce message. Il est langage-système, au sens de Meschonnic, c'est-à-dire qu'il instaure entre les signes de la langue de nouveaux rapports, producteurs d'une autre réalité.

Autotélique : dire qu'une oeuvre est auto-télique signifie qu'elle n'a d'autre fin qu'elle-même.

Axiologie: "en sémiotique, on désigne du nom d'axiologie le mode d'existence paradigmatique de valeurs par opposition à l'idéologie qui prend la forme de leur arrangement syntagmatique et actantiel." (A.J. Greimas, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, cf. Bibliographie)

Co-référentiel: ayant le même référent.

Cosmologique: qui caractérise les discours sur le monde et les distingue des discours sur l'esprit. (Voir: extéroceptivité). Cf. Greimas, op.cit. p.75.

Déictique: les déictiques (ou indicateurs pour E. Benveniste) sont des éléments linguistiques qui font référence à l'instance de l'énonciation et à ses coordonnées spatio-temporelles: je, ici, maintenant. Peuvent ainsi servir de déictiques les pronoms ("je", "tu"), mais aussi les adverbes (ou locutions adverbiales), les démonstratifs, etc. Cf. Greimas, op. cit., p.86-87.

Dysphorie: par opposition à euphorie, définit dans un micro-univers sémantique ce qui est négatif ou désagréable.

Extéroceptivité: catégorie sémique qui distingue un certain nombre de propriétés comme venant du monde extérieur.

Euphorie: par opposition à dysphorie, ce qui est positif ou agréable.

Lexème: Unité du contenu qui, grâce à sa couverture par un formant unique, peut donner naissance - une fois inscrite dans l'énoncé - à une ou plusieurs unités de contenu appelées sémèmes. Cf. Greimas, op. cit., p. 207.

Noologique: qui relève de l'intériorisation par opposition à ce qui relève du monde extérieur (cosmologique).

Ornatus: "Terme de l'ancienne rhétorique: ensemble des figures et des tropes considérés comme un pur ornement, distinct de la pensée. Cette conception de l'ornatus est rejetée par l'ensemble des critiques contemporains." Marc Angenot, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Cf. Bibliographie.

Phème: B. Pottier a proposé le terme de phème pour désigner le trait distinctif du plan de l'expression, par opposition au sème (trait du plan du contenu). Cf. Greimas, op. cit., p. 276.

Poly-référentiel: qui renvoie simultanément à plusieurs référents. Cf. polysémique.

Polysémique: ayant plusieurs sens.

Sème: le sème désigne l'unité minimale de la signification; situé au plan du contenu, il correspond au phème, unité du plan de l'expression.

Sémème: pour B. Pottier, la totalité des investissements du signifié d'un morphème. Pour A.J. Greimas, le sémème signifie "acception", "sens particulier d'un mot". Cf. Greimas, op. cit., p. 334.

Topos (pluriel: topoï): E.R. Curtius (Cf. Bibliographie) définit 'topos' comme image-thème constituant un invariant conventionnel de certains genres.