

# Histoire d'une traduction : Funeral Blues de W. H. Auden

Bérangère Abdoul, Elsa Chu Del Aguila, Effrossyni Fragkou, Lucie Hamelin, Anthony Michael, Lionel Tona, Sarah Quinn

DANS **LA LINGUISTIQUE** 2001/2 Vol. 37 , PAGES 135 À 146  
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0075-966X

ISBN 9782130520481

DOI 10.3917/ling.372.0135

Date de mise en ligne : 01/12/2008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-la-linguistique-2001-2-page-135?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# HISTOIRE D'UNE TRADUCTION : *FUNERAL BLUES* DE W. H. AUDEN

par Bérangère ABDOUL, Elsa CHU DEL AGUILA,  
Effrossyni FRAGKOU, Lucie HAMELIN, Anthony MICHAEL,  
Lionel TONA et Sarah QUINN  
*Université York, Collège Glendon, Toronto*

*The article presented here recounts the different stages of a functionalist translation of the W. H. Auden poem, Funeral Blues. The first part relates to the selection and justification of the methodology chosen by the group. Next, is a summary of the analysis of the original poem, including stylistics and terminology. The third part is devoted to the development of the translation, its various obstacles, including some examples of proposed translations in view of the « définitive » French version of the poem<sup>1</sup>.*

## MÉTHODOLOGIE

La lecture, et son corollaire la compréhension, est une affaire personnelle. Cette vérité générale s'applique également à la lecture d'un poème et devient d'autant plus évidente au sein d'un groupe hétérogène qui se donne pour objectif de le traduire.

Dans le cas de notre équipe, il était question de mobiliser des bagages politiques, sociaux, culturels et linguistiques différents pour en faire une synthèse dynamisante, dans l'acception aristotélicienne du terme, susceptible de produire un résultat en lequel chacun pourrait se reconnaître.

C'est dans cet esprit de pluralisme que ses membres se sont efforcés d'apporter leur interprétation personnelle du poème, dictée par les sentiments éprouvés lors d'une *lecture approfondie*, par

1. Il est l'adaptation d'un travail collectif effectué dans le cadre du cours de maîtrise en traduction intitulé *Traduction du style* et enseigné par M. Claude Tatilon. Il s'agit d'une traduction fonctionnaliste d'un poème de W. H. Auden, *Funeral Blues*, que le film *Quatre mariages et un enterrement* a fait connaître au grand public. Le résultat de ce travail d'équipe a été présenté au colloque de la SILF qui s'est tenu à Toronto en juin 2000.

des impressions que cette dernière a dû faire sur eux, et de la confronter aux autres interprétations. Car, comme le dit Georges Mounin : « Le moment de la lecture (ou le moment du lecteur) est un moment capital dans la vie et dans l'explication du phénomène que l'on appelle poésie ; aussi capital que le moment du créateur. »<sup>2</sup>

C'est dans l'esprit de la lecture profonde, telle qu'elle est envisagée par Georges Mounin, à savoir « une lecture première, sans artifices, sans rationalisations préfabriquées du texte, sans duperies sur soi-même ou sur le texte : lecture vigilante, modeste et totalement loyale »<sup>3</sup> que nous sommes arrivés à la version finale que nous proposons et qui n'est, évidemment, que l'une des traductions possibles.

La méthode fonctionnaliste a été le pilier de notre approche traductionnelle. Nous avons tout de suite compris que ce qui suggère tel ou tel sentiment ou réflexion est forcément dû à l'efficacité communicative de ce poème, à son style.

Le mot « style » étant la notion clé sur laquelle se fonde notre entreprise, il fallait la définir au préalable à travers le prisme de la méthode fonctionnaliste. Il s'agissait alors d'avoir recours à une théorie établie, bien avant nous, par Georges Mounin : « La théorie poétique du langage est celle qui essaie – au lieu de s'enfermer dans la considération *a priori* des seuls signifiants poétiques – de rendre compte de ce qui distingue le signifié poétique (lui aussi) d'avec tout ce qui n'est pas lui. »<sup>4</sup>

Le matériel de base à gérer est ce que Martinet et les linguistes en général appellent les connotations. Par « connotations » nous entendons (comme André Martinet) tout ce qui peut être provoqué, suggéré, impliqué de façon aussi directe et nette que vague chez un individu lors de la lecture d'un énoncé poétique. Les connotations sont aussi nombreuses que les lecteurs et même plus, car elles varient non seulement d'une personne à l'autre, mais aussi d'un moment à l'autre chez un même lecteur. Et c'est par rapport à son caractère fluctuant et variable que la connotation s'oppose à la « dénotation », qui constitue la part stable de l'énoncé, celle qui est partagée par tous les locuteurs.

2. Georges Mounin, *La communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char ?*, Paris, Galimard, 1969, p. 10-11.

3. Georges Mounin, *La communication poétique*, p. 31.

4. Georges Mounin, *La communication poétique*, p. 24.

Mounin a raison de dire que la poésie est l'art par lequel nous exprimons ce qui ne peut être dit ou, mieux, ce qui n'avait pas encore pu être dit. Quoi de plus vrai que le cas du poème *Funeral Blues* où W. H. Auden, son créateur, évoque le deuil, le désespoir causé par la mort de la personne aimée, tout en restant maître de soi, tout en évitant les expressions pathétiques de désolation.

Si des sentiments aussi forts envahissent le cœur des lecteurs, cela signifie que le poème, en tant que « création », comporte des éléments capables de faire naître tel ou tel effet. Ce sont justement ces effets de lecture, ces « fonctions » du texte, que notre équipe de traduction était appelée à définir, afin de procéder à l'étape suivante, celle du passage à la langue d'arrivée ou à la traduction proprement dite.

L'énoncé lui-même fournissait les différents éléments ; il suffirait de les identifier, puis de les classer par catégorie. Pour la classification, l'équipe a décidé de suivre le schéma proposé par Claude Tatilon, à savoir distinguer entre l'« aspect esthétique », l'« aspect ludique » et l'« aspect sémiologique » des différents effets.

Dans la première catégorie, il est question d'identifier l'arrangement architectural, rythmique et musical des signifiants, autrement dit les phonèmes, les syllabes, les accents, la courbe intonative, etc. La deuxième catégorie comprend les jongleries verbales, effectuées aussi bien au niveau des signifiés que des signifiants. Celles-ci ont une finalité humoristique ou autre. Quant à la troisième catégorie, elle consiste à mettre l'accent sur les cas où la forme attire l'attention sur le sens ou bien se sémantise au point de donner l'impression d'exprimer le sens.

Il faudrait sans doute insister sur le fait que les effets stylistiques ne se produisent qu'à partir du matériel de la langue. Leur efficacité en poésie consiste en ce que celle-ci recule, selon l'expression de Georges Mounin, à chaque instant la frontière de ce qui peut être dit et communiqué, c'est-à-dire partagé, c'est-à-dire socialisé. La poésie et ses effets de style ne font qu'agrandir le pouvoir du langage, mais à partir du langage lui-même.

C'est ce langage qui sera également employé dans la langue d'arrivée pour rendre, à partir des signifiants, des signifiés qui renvoient à des idées et des sentiments éprouvés par le lecteur du poème dans la langue de départ. L'utilité de la méthode fonction-

naliste, employée dans le cadre de cette traduction, consiste justement à faire ressortir tous les traits de style qui, situés au niveau des signifiants, enrichissent la sphère du signifié et font de ce poème une création artistique qui touche le lecteur. Partant de ce principe, le processus de traduction du poème *Funeral Blues* comprend les étapes suivantes : examen profond de l'énoncé de départ afin d'en isoler les traits qui lui sont « pertinents » ; étude de la forme du poème, autrement dit le vers (alexandrin), la rime, l'intonation, le rythme à l'intérieur de chaque vers ainsi qu'au niveau du quatrain, la répétition des lexèmes qui renvoient à l'idée centrale : l'idée de la mort ; puis, association de la forme au sens, autrement dit l'arrangement des signifiants et la façon dont il influe sur les signifiés.

Cette analyse a conduit à un certain nombre de conclusions qui ont servi de base de décision pour véhiculer, ou plutôt transvaser, le message tel qu'il est émis dans la langue de départ, tout en respectant la sensibilité et la culture du lecteur de la langue d'arrivée. Le critère important était celui de la pertinence des traits de style, car seule l'« obstination » ou la « répétition » de certains traits, la fréquence de leur apparition signifient que l'auteur envoie à son lecteur un message de vigilance, d'avertissement, de « mise en garde ».

Les auteurs de cette traduction, qui – il faut le répéter – ne proposent que l'une des traductions possibles, prennent leur distance avec la querelle des sourciers et des ciblistes. Ils optent pour ce que Claude Taton appelle l'« équivalence informationnelle » : « Traduire, c'est opérer, d'un texte de départ à un texte d'arrivée, une sorte de transvasement de l'information au profit d'un nouveau public qui n'y a pas d'accès directement. Cette opération consiste à fabriquer, sur le modèle du texte de départ, un texte d'arrivée dont l'information soit – dans chacun de ses aspects : référentiel, pragmatique, dialectal et stylistique – aussi proche que possible de celle contenue dans le texte de départ. »<sup>5</sup>

5. Claude Taton, *Traduire. Pour une pédagogie de la traduction*, Toronto, GREF, 1986.

ANALYSE DES CHAMPS LEXICAUX ET DES TRAITS DE STYLE  
DE *FUNERAL BLUES*

Comme il a été annoncé dans la première partie de cet article, la traduction du poème vers le français présuppose une analyse approfondie des signifiants et des signifiés du matériel de départ, autrement dit du poème original.

L'une des conclusions centrales à laquelle l'équipe des traducteurs est arrivée consiste à qualifier *Funeral Blues* de **poème universel**. Deux éléments justifient cette affirmation : la simplicité du langage et l'absence des marques culturelles. W. H. Auden n'utilise pas de mots recherchés ; le registre employé est neutre et les structures sont simples. En d'autres mots, l'origine, la classe sociale, l'ethnie ou la religion du lecteur-auditeur n'ont aucune importance. De même, on n'y retrouve pas de traits de style qui pourraient renvoyer à des aspects culturels spécifiques de lieu ou de temps. Cela veut dire que le poème en question ne fait pas partie d'une littérature que nous pourrions qualifier d'« exotique », mais appartient au contraire à une littérature « universelle ».

L'équipe s'est par la suite penchée sur l'étude du rythme et de la rime. *Funeral Blues* se caractérise par un rythme régulier qui est associé à une rime **plate** (a/a, b/b, c/c, d/d) et **suffisante**. Ces traits renforcent le sentiment de tristesse et de monotonie, déjà présent dans le poème. Rappelons à cette occasion que la rime n'est qu'un phénomène oral : la graphie des mots n'a pas de véritable importance. En voici quelques exemples :

telephone/bone	[ˈtelɪfəʊn/bəʊn]
drum/come	[drʌm/kʌm]
overhead/Dead	[ˈəʊvəhəd/ded]
doves/gloves	[dʌvs/ɡlʌvs]
West/rest	[west/rest]
song/wrong	[sɒŋ/rɒŋ]
one/sun	[wʌn/sʌn]
wood/good	[wʊd/ɡʊd]

Dans la partie de la méthodologie, nous avons également mis l'accent sur l'importance de la « pertinence », de l'« obstination » ou de la répétition de certains traits de style, véhiculant un surplus de message. Cette pertinence ne saurait échapper à l'attention des

traducteurs qui cherchent à établir, vers une autre langue (le français en l'occurrence), l'« équivalence informationnelle » du poème. Des constatations intéressantes émanent de l'analyse des traits de style. Nous ne retiendrons que les plus importantes.

Ainsi, au niveau du **thème**, le poème est divisé en deux parties : la première, qui comprend les première, deuxième et quatrième strophes, décrit l'attitude que doivent avoir les personnes se trouvant impliquées dans cette sorte d'événement (la mort d'un être aimé) ou qui ont été touchées d'une manière plus ou moins indirecte par celui-ci. Par contre, la deuxième partie, qui correspond à la troisième strophe, renvoie directement aux sentiments et à la réaction individuelle de la personne qui a éprouvé cette perte et qui, d'après le poème, semblait être la plus proche du défunt.

Une autre remarque intéressante est celle du choix des **verbes** et des **modes**. Aussi constatons-nous que les trois premiers vers de la première strophe, de même que ceux de la quatrième strophe, contiennent une accumulation des verbes renvoyant, pour la plupart, à des actions « négatives ». D'autre part, ces mêmes verbes sont conjugués à l'impératif :

*Stop, cut off, prevent, silence* (première strophe)

<sup>6</sup>*Put out, pack up, dismantle, pour away, sweep up* (quatrième strophe)

Le jeu d'opposition occupe également une place centrale au sein du poème *Funeral Blues*. Il revient comme un leitmotiv aux deuxième et troisième strophes.

Deuxième strophe :

*Crepe bows ≠ white necks* (le crêpe est d'habitude noir, ce qui indique une opposition, un contraste, avec le cou blanc des oiseaux).

*Black ≠ cotton gloves* (la couleur noire s'opposant dans ce cas indirectement au blanc, couleur habituelle du coton).

Troisième strophe :

*My North, my South, my East and West* (opposition entre les quatre points cardinaux).

*My working week ≠ my Sunday rest* (opposition entre travail et repos).

*My noon ≠ my midnight, my talk ≠ my song* (opposition entre jour et nuit, parole et chanson).

*I thought that love would last for ever : I was wrong* (opposition entre l'idée d'éternité et sa négation).

6. À ajouter à la liste *are not wanted*, qui n'est pas un impératif mais qui véhicule un sens injonctif.

Enfin, il convient de souligner un autre trait de style qui se manifeste au niveau de la troisième strophe tout entière : il s'agit d'une longue accumulation ascendante (« *He was my North...* ») qui sera détruite à la fin du quatrième vers avec (« *I was wrong* »). Rappelons toutefois que cet effet de style doit également beaucoup à l'emploi de la ponctuation, car la chute brutale de cette accumulation est davantage dramatisée par l'emploi du point-virgule.

Une fois les traits de style repérés, la préoccupation majeure de l'équipe consistait à les maintenir ou à leur trouver des équivalences, le cas échéant, lors du passage vers la langue d'arrivée. Le défi de traduction consistait à respecter le caractère universel du poème original, via l'emploi d'un langage simple et culturellement neutre, le rythme et la rime du poème, ainsi que la plupart des oppositions.

Le choix du vers alexandrin contribue, selon les traducteurs, à garantir une régularité rythmique. Une césure à l'hémistiche a été obtenue, à l'exception du dernier vers de la troisième strophe où la césure a été retardée pour mettre en relief la deuxième partie du vers (« *illusion* »), conformément à l'original (« *I was wrong* »).

Enfin, en ce qui concerne les rimes du poème traduit, elles sont plates, tout comme l'original. Dans la plupart des cas, elles sont suffisantes (arpège/cortège, fort/mort, canard/noir, pleur/erreur, importunes/lune). Il y a toutefois une rime quasi suffisante (pendules/hurle) et deux rimes faibles (cardinaux/repos, bois/adviendra), où la rime ne tient qu'à la voyelle tonique.

## LA GENÈSE DE LA TRADUCTION

Cette partie a pour objectif de présenter quelques-unes des étapes ayant précédé la version « finale » de la traduction de *Funeral Blues*. Il s'agit d'un bref compte rendu des difficultés, des tentatives et des tâtonnements des traducteurs. Elle met l'accent sur les « écarts » qui existent entre l'original et la traduction, en soulignant que tout *transvasement* ne se fait jamais sans une perte ni sans son corollaire, la compensation.

Le fait que le poème original soit loin d'avoir une structure, un rythme ou un vocabulaire compliqués, ne garantit pas un pas-

sage « aisé » vers le français. Le premier obstacle consiste justement en l'emploi du vers *alexandrin*. La poésie française est très réglementaire au niveau de la forme, alors que ce n'est pas le cas en anglais.

Ainsi, opter pour l'alexandrin pourrait se révéler à la fois une difficulté insurmontable autant qu'un moyen astucieux de contourner des problèmes de métrique (rajout d'une syllabe supplémentaire là où il en manquait une ; difficultés rencontrées lors d'un *e* muet qui rajoutait une treizième syllabe au vers). Pour mieux illustrer ce problème de métrique, nous proposons l'exemple suivant :

*Stop all the clocks, cut off the telephone*

pourrait tout simplement être traduit par :

*Arrêtez les horloges, coupez le téléphone.*

Or, le *e* du mot *horloges* est prononcé car il est suivi d'une consonne. Cela veut dire que le vers en question comprenait finalement treize syllabes, au lieu de douze. Plusieurs propositions ont été avancées pour résoudre le problème. Elles consistaient, entre autres, à remplacer *clocks* ou *telephone*, par *radio*. Ce choix n'entraîne pas en contradiction flagrante avec le poème original. Cependant, après plusieurs essais, la solution retenue a été la suivante :

*Coupez le téléphone, arrêtez les pendules.*

Les problèmes de traduction ne se limitent pas uniquement au choix de l'alexandrin. La rime s'est révélée l'une des composantes les plus compliquées de cette tentative. Auden emploie une rime à la fois plate (a/a, b/b, c/c et d/d) et riche. La traduction proposée respecte et reflète cette convention poétique. Toutefois, des exceptions existent, comme celle du premier vers, où les traducteurs proposent la paire *pendules - hurle*. Cette rime ne repose que sur une ressemblance phonétique quasi suffisante des deux mots. Un autre exemple, sans doute plus représentatif que le précédent, des difficultés de rime est celui du vers :

*Prevent the dog from barking with a juicy bone.*

Les suggestions *Jetez un os au chien, qu'il cesse d'aboyer* ou *Faites taire le chien, un os dans la gorge*, ne reflètent que quelques-uns des tâtonnements avant d'adopter :

*Faites taire le chien qui aboie et qui hurle.*

De nombreux exemples sont susceptibles de révéler les contraintes imposées par la rime lors du passage d'une langue à l'autre. Ainsi, le couple *doves-gloves* a posé le dilemme suivant : faudrait-il conserver la nature de l'oiseau en sacrifiant l'homogénéité de la rime ? Ou, vaudrait-il mieux trouver un autre équivalent vers le français, c'est-à-dire un autre oiseau, tout en courant le risque de détruire l'image d'un deuil solennel ? Finalement, un compromis a été trouvé : il consistait à traduire *doves* par *canards* (au lieu de *colombes* qui serait l'équivalent le plus approprié). *Canards* rimait à la fois avec *noir* tout en conservant l'image des policiers portant des gants noirs (signe de deuil). Cet exemple témoigne de la fonction de « compensation » en traduction.

Avant de conclure nos observations sur les problèmes de rime, nous aimerions attirer l'attention sur un autre cas qui a longtemps divisé notre équipe. Il s'agit de la troisième strophe, et plus particulièrement de la rupture au niveau du quatrième vers. Selon le principe de la « pertinence » des traits de style, il devenait indispensable de rendre, de façon efficace, la chute entre *I thought that love would last for ever* et *I was wrong*. Notre première tentative de traduction :

*Il était à la fois et mon sud et mon nord  
Mon repas du dimanche et mes jours de labeur  
Mon midi, mon minuit, mes rires et mes pleurs  
Je croyais en l'amour éternel. J'avais tort*

n'a pas été retenue, car elle s'écartait à la fois de la rime du poème original et de celle adoptée dans les autres strophes de la traduction. Les discussions ayant précédé la version finale se sont avérées assez animées. L'équipe a néanmoins pu se mettre d'accord sur les trois premiers vers de cette strophe, en adoptant la solution suivante :

*Il était à la fois tous mes points cardinaux,  
Mes heures de travail et mes jours de repos,  
Mon midi, mon minuit, mon rire et mes chansons,  
Je croyais en l'amour éternel – ( ? ? ? )*

Les suggestions avancées afin de traduire *I was wrong* allaient de *j'avais tort* jusqu'à *quelle erreur*. La dernière a été aussitôt rejetée en raison de l'ambiguïté sémantique qu'elle introduisait, *quelle erreur* pouvant renvoyer à l'idée que le narrateur avait tort de tomber amoureux du défunt. *Illusion* précédé d'un tiret, pour tenir compte du point-virgule dans l'original et l'effet rendu par

la ponctuation, a été adopté à l'unanimité comme véhiculant à la fois le sens et la forme de poème de départ.

Nous concluons ce chapitre en citant un exemple qui témoigne du phénomène de la « perte », si fréquent en traduction. Il s'agit du troisième vers de la deuxième strophe de l'original :

*Put crepe bows round the white neck of public doves.*

Auden ménage très habilement l'emploi de trois adjectifs épithètes qualifiant trois substantifs différents. Cette technique, qui renforce la monotonie du poème et renvoie directement au sentiment de tristesse et de deuil, est porteuse d'un surplus de sens. La traduction proposée arrive à véhiculer l'image à la fois solennelle et funeste de ce vers sans pour autant reproduire la technique adoptée par Auden au niveau de la forme (trois adjectifs associés à trois substantifs).

## CONCLUSION

La traduction du poème *Funeral Blues* de W. H. Auden est avant tout le fruit d'un travail collectif. Même si la version proposée est qualifiée de « finale », elle ne prétend aucunement à la perfection. Elle jouit de l'approbation unanime du groupe de traducteurs qui sont toutefois conscients que le résultat est susceptible d'être amélioré et que, en fin de compte, il ne s'agit que d'une version parmi d'autres possibles.

Le résultat tel que nous le présentons se base sur les principes de la traduction et de la méthodologie fonctionnalistes. La division des tâches entre les membres de l'équipe – qui a pris en considération aussi bien la personnalité de chacun que ses penchants, ses préférences et ses préoccupations en matière de traduction – consistait à dégager, à l'aide d'une méthodologie précise, les champs lexicaux et les traits stylistiques du texte de départ et à les faire passer ensuite dans la langue d'arrivée.

Le titre du poème traduit mérite une brève explication : les traducteurs ont opté pour l'emprunt pur et simple. Le titre anglais semble à leurs yeux suffisamment transparent et de nature à être facilement compris d'un lectorat francophone. D'autre part, ce choix témoigne du désir de couronner le poème d'un soupçon d'exotisme britannique.

Ci-dessous, la version originale du poème avec notre traduction française en regard.

*Stop all the clocks, cut off the telephone,  
Prevent the dog from barking with a juicy bone,  
Silence the pianos and with muffled drum  
Bring out the coffin, let the mourners come.*

*Let aeroplanes circle moaning overhead  
Scribbling on the sky the message He Is Dead.  
Put crepe bows round the white necks of public doves,  
Let the traffic policemen wear black cotton gloves.*

*He was my North, my South, my East and West.  
My working week and my Sunday rest,  
My noon, my midnight, my talk, my song;  
I thought that love would last forever; I was wrong.*

*The stars are not wanted now: put out every one;  
Pack up the moon and dismantle the sun;  
Pour away the ocean and sweep up the wood;  
For nothing now can ever come to any good.*

*Coupez le téléphone, arrêtez les pendules ;  
Faites taire le chien qui aboie et qui hurle ;  
Refermez le piano sur de discrets arpèges ;  
Faites porter le corps et partir le cortège.*

*Laissez les avions gémissant haut et fort  
Griffonner dans le ciel le message : « Il est mort. »  
Mettez un nœud de crêpe aux paisibles canards ;  
Donnez aux policiers des gants de coton noir.*

*Il était à la fois tous mes points cardinaux,  
Mes heures de travail et mon jour de repos,  
Mon midi, mon minuit, mon rire et mes chansons.  
Je croyais en l'amour éternel – illusion !*

*Éteignez les étoiles à présent importunes,  
Démontez le soleil et remballez la lune,  
Videz les océans et défrichez les bois  
Car plus rien de bon désormais n'advientra.*