



Palimpsestes

Revue de traduction

24 | 2011

Le réel en traduction : greffage, traces, mémoires

Melted Down and Remade : « The Last Geraldine Officer » de Thomas McCarthy

Clíona Ní Ríordáin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/855>

DOI : [10.4000/palimpsestes.855](https://doi.org/10.4000/palimpsestes.855)

ISSN : 2109-943X

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 85-100

ISBN : 978-2-87854-554-8

ISSN : 1148-8158

Référence électronique

Clíona Ní Ríordáin, « Melted Down and Remade :

« The Last Geraldine Officer » de Thomas McCarthy », *Palimpsestes* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/855> ;

DOI : [10.4000/palimpsestes.855](https://doi.org/10.4000/palimpsestes.855)

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Tous droits réservés

Melted Down and Remade : « The Last Geraldine Officer » de Thomas McCarthy

Clíona Ní Ríordáin

- 1 De tous les genres poétiques, la poésie lyrique est la forme qui s'engage le plus difficilement avec le réel. Le « je » lyrique, à en croire Bahktine, Genette ou encore Jakobson, est un « je » d'émotion, de subjectivité et du moment présent¹, très loin d'une réalité historique (que l'on peut vérifier par l'axiome vrai / faux)², loin aussi des effets de réel produits, selon Barthes, dans les romans réalistes³ qui exigent du lecteur l'adhésion à la réalité de l'événement décrit par le biais des détails, de ce que Barthes appelle la « référence obsessionnelle au "concret" » ou « la collusion directe d'un référent et d'un signifiant »⁴. Malgré cet écart apparent entre poésie lyrique et réalité historique, les poètes irlandais se sont souvent frottés au réel, incluant dans leur œuvre lyrique des références historiques, plaçant des personnages, des événements et des lieux clairement identifiables au cœur de leurs poèmes, autant de références au concret qui inscrivent leur poésie dans un récit historique, car, comme le note Roy Foster dans *The Irish Story*, histoire et littérature s'interpénètrent dans la littérature irlandaise au point de sembler presque interchangeables⁵. Thomas McCarthy est de ces poètes-là. Parmi les poètes contemporains de l'Éire, c'est peut-être lui qui mérite le plus le titre de poète engagé⁶, construisant une poésie lyrique qui dialogue avec l'histoire. Or, pour Aristote dans la *Poétique*, la distinction entre historien et poète se fonde sur la vraisemblance qui s'impose au premier :

De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire, non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'en prose) ; la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la

chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. (Aristote, 1980 : 65 [51 a-b])

- 2 Dans ce qui suit, nous allons aborder la façon dont Thomas McCarthy s'impose et jongle avec les contraintes du réel historique dans un poème qui se veut document historique ; nous allons étudier la négociation opérée par le poète entre ce qui a eu lieu réellement (les carnets de guerre du poète narrateur pourraient être qualifiés de chroniques⁷) et ce qui aurait pu avoir lieu. L'enjeu dans le texte de McCarthy n'est pas simplement celui de traduire le greffage du réel, notre hypothèse est que Thomas McCarthy opère le greffage du réel par la traduction, traduction qui fonctionne à plusieurs niveaux : d'abord traduction de poèmes lyriques écrits en gaélique dans les carnets de guerre rédigés en anglais, et ensuite, translation jusqu'au moment présent d'un monde disparu, par le biais des recettes de cuisine, permettant à McCarthy d'explorer la frontière entre *Dichtung* et *Warheit*⁸ de façon approfondie. Nous nous proposons, dans un premier temps, d'étudier le rapport entre gaélique et anglais à travers le monde réel de l'époque historique que McCarthy cherche à reproduire dans son poème, nous étudierons ensuite certains passages traduits en relevant les sections occultées et en commentant les choix traductifs, et enfin nous aborderons la question des recettes de cuisine et de leur rapport avec les textes en gaélique.

Construire le réel

- 3 L'Irlande, dit Michael Cronin⁹, est une nation qui s'est traduite d'une langue à l'autre. Elle est passée du gaélique et du monde des seigneurs irlandais vers un état subalterne, colonie de l'Empire britannique, où, selon son rang et sa classe sociale, l'on parlait une ou plusieurs de ces langues : *Irish English*¹⁰, le *King's English* ou le gaélique¹¹. Cet état de fait a laissé des blessures et des plaies profondes que l'on pense encore aujourd'hui. Le traumatisme de cette traduction / translation a eu lieu pendant le XIX^e siècle, où, en raison de la grande famine, le déclin du gaélique, déjà entamé, s'est accéléré car le nombre de locuteurs natifs a diminué de plusieurs centaines de milliers de personnes¹². C'est grâce au travail des *revivalists* (des universitaires ou des savants, comme l'Allemand Kuno Meyer¹³, le Britannique Robin Flower¹⁴ et l'Anglo-irlandais Arland Percy Ussher¹⁵), traducteurs de manuscrits anciens conservés dans des bibliothèques en Europe, que l'on s'intéressa de nouveau à la langue gaélique et qu'elle fut sauvée *in extremis*. Intellectuel et apolitique à ses débuts, le mouvement pour le renouveau de la langue gaélique devint un champ politique, identifié à un camp : celui des nationalistes. C'est alors que la grande tradition des *gentleman scholars*, qui se réjouissaient de la beauté de la langue gaélique et de la richesse de sa littérature, s'estompée¹⁶. C'est cette tradition qui se trouve au cœur de notre étude.
- 4 Notre article porte sur un long poème narratif, « The Last Geraldine Officer¹⁷ », écrit du point de vue de l'un de ces érudits, le colonel Gerald FitzGerald. Ce personnage imaginaire incarne à lui seul toutes les contradictions et les difficultés d'être anglo-irlandais, amoureux de la langue irlandaise mais ressentant néanmoins une double allégeance à la Couronne et au trèfle. « The Last Geraldine Officer » forme la deuxième partie du recueil du même nom. Écrit à la première personne, ce poème de 100 pages raconte la vie du dernier descendant des FitzGerald, issu d'une lignée anglo-normande arrivée en Irlande au XII^e siècle. Le colonel FitzGerald sait que la langue gaélique et son monde, tout comme le monde des grandes maisons aristocratiques anglo-irlandaises, *The Big Houses of the*

Ascendancy, sont menacés de disparition. La volonté du poète est de recréer ces deux mondes disparus à travers son narrateur, personnage composite, combinaison de deux frères qui ont réellement existé, Denis FitzGerald¹⁸, le militaire, et Brian FitzGerald, l'érudit. Le sous-titre de la première partie du recueil, « The Fiction, The Sea », souligne bien l'opposition entre les deux parties du recueil voulue par Thomas McCarthy, entre la fiction de « The Fiction, The Sea » et la réalité historique proposée par « The Last Geraldine Officer ».

- 5 Le texte est exceptionnel à plusieurs titres, d'abord du fait du mélange des genres utilisés. En effet, « The Last Geraldine Officer » est constitué de poèmes en vers (placés au début et à la fin, ceux-ci servent d'indices pour déconstruire la partie centrale du texte), de poèmes en prose, d'extraits de carnets de guerre, et de poèmes en gaélique. Il est également remarquable de par la présence dans le corps du texte de recettes de cuisine et, enfin, pour nous qui nous intéressons à la traduction, en raison de l'apparente absence de traduction des vers en gaélique¹⁹. Le tout forme un document qui se veut authentique, ancré dans l'histoire de l'Irlande au moment de la Seconde Guerre mondiale, quand la tension arriva à son comble²⁰ entre la communauté anglo-irlandaise, dont beaucoup de membres s'engagèrent dans l'armée britannique, et le gouvernement nationaliste, sous l'égide du Premier ministre de Valera, qui resta neutre lors du conflit. Cette tension est rendue explicite par la voix du colonel FitzGerald dans le poème « A Restorer of Souls » : « Destined ever to be at the edge of Ireland's loyalty, / At war in a neutral place » ou encore plus loin « Fragmented thus was my soul, and ruined in truth / By everything that left me a stranger on the Déise roads » (GO : 146). Le poème « The Last Geraldine Officer » répond à cette tension en proposant un texte fragmenté, car constitué de multiples genres, mineurs ou marginaux, dans une fluidité textuelle qui témoigne d'un monde instable.
- 6 McCarthy cherche à reproduire dans son texte le monde de l'Irlande pendant la Seconde Guerre mondiale (connue en Irlande sous le nom de *The Emergency*). Il s'emploie à le rendre réel grâce aux références à des personnages historiques : sont mentionnées dans le texte des figures politiques comme Hitler (GO : 84), Mussolini (*ibid.* : 82), Churchill (*ibid.* : 91), de Valera (*ibid.* : 96), Anthony Eden (*ibid.* : 96), Seán Lemass (*ibid.* : 168) ou encore Secretary Marshall (*ibid.* : 168) ; mention est faite également des événements historiques comme *The Eucharistic Congress* (*ibid.* : 77), le naufrage de la Chobry (*ibid.* : 142), la libération du camp de Sandboken (*ibid.* : 113-114), la conférence de paix de Paris (*ibid.* : 168) ; des références aux revues de l'époque, *Illustrated War News* (*ibid.* : 67), *Illustrated Almanack* (*ibid.* : 87). Outre ces références strictement politiques, McCarthy introduit également dans le texte des personnages et des sources littéraires. Il est question, à plusieurs reprises, de Molly Keane, Máirtín Ó Direáin, Douglas Hyde, Kuno Meyer, Percy Ussher, Eugene O'Curry, Ezra Pound, accompagnés de références à des sources littéraires comme *The Nation* (*ibid.* : 69), *Comhar* (*ibid.* : 154), *Measdhra Danta* (*ibid.* : 77), *Eriu* (*ibid.* : 70), *Gaedilica* (*ibid.* : 83), l'*Autumn Journal* de Louis MacNeice (*ibid.* : 85) ou le dictionnaire de Uí Dhuinnín (*ibid.* : 87). Il nous semble que ces derniers, bien que tout aussi réels, n'ont pas la même fonction dans le texte. Les figures politiques greffent le monde réel dans le texte et obligent le lecteur à croire à la réalité historique du monde constitué par le poète ; les figures littéraires servent, elles, de clés à l'énigme de ce texte foisonnant. Hyde, O'Curry, Ussher et Pound sont tous traducteurs. Hyde fut le fondateur de la *Gaelic League*, le mouvement pour le renouveau de la langue, et l'auteur de traductions publiées sous le titre *The Love Songs of Connacht*. O'Curry a passé sa vie à traduire et à transcrire des

manuscrits du gaélique vers l'anglais et Ussher fut le premier traducteur du célèbre poème « Cúirt an Meán Oíche » (« The Midnight Court » de Brian Merriman)²¹. La place de ces traducteurs, et le rôle qu'ils ont joué comme médiateurs entre la culture du monde gaélique et celle du monde anglo-irlandais, ont permis de façonner l'Irlande moderne. Michael Cronin souligne à quel point le travail des traducteurs a aidé dans la construction culturelle de la nation : « It was the translators, then, who would lay the cultural basis for this new nationhood. » (Cronin, 1996 : 125)

- 7 À côté des traducteurs érudits sont placés dans le poème deux écrivains symboliques des deux mondes perdus : Máirtín Ó Direáin et Molly Keane. Ó Direáin, natif des îles d'Aran, fut l'un des premiers poètes gaélophones de la modernité. Référence est faite à ses poèmes, de façon répétée, dans le corps du texte, symboles d'espoir et de renouveau qui proposent un commentaire implicite des vers en gaélique qui se trouvent au cœur de « The Last Geraldine Officer » :

It was poetry like nothing else in a war torn-world,
A poetry of townland and family, of personal hope and grief.
It was a biography of poems that might have remained untold

But for his personal way with pain.
Nations fall, cities are consumed by fire, refugees stalk
The whole of Europe, yet life is distilled into an Irish poem.
What is a nation for but to cultivate a nation's private talk? (GO : 146)

- 8 Molly Keane, mentionnée à plusieurs reprises dans les différentes parties du texte (poèmes en anglais, carnets, recettes), fut la romancière par excellence du monde des *Big Houses*. Keane, née Mary Nesta Shrine, apparaît dans le texte comme Mrs Bobby Keane, épouse du sénateur Keane, mais, sous son nom de plume M.J. Farrell, elle fut l'auteur de 11 romans et 4 pièces qui décrivent en détail les mœurs et le mode de vie de la société anglo-irlandaise. À la mort de son mari en 1961, elle cessa d'écrire et c'est en 1981, après vingt ans de silence, qu'elle publia sous le nom de Molly Keane *Good Behaviour*, pour lequel elle fut acclamée et récompensée par sa nomination pour le *Booker Prize*. L'auteur fait dire la chose suivante à Mrs Keane :

August 17th 1948.
In the summer in the afternoon, Ireland like a molten liquid, in a free state, years of re-invention, words transformed like personal names, land where a man is born not to his mother but to his nom de guerre. / And we taste, yet again, that Cappoquin liver cooked in cream, the small effort at crutons, the taste of Cappoquin fields. / Think on this, Mrs. Keane said. What does it mean to be melted down and re-made²².
(GO : 130)

- 9 Par l'introduction de ces personnages littéraires, McCarthy fait plus que proposer une inscription dans un monde historique réel. Il fournit au lecteur des interprétations potentielles du texte, des indices qui nous propulsent de la poésie lyrique de Ó Direáin (décrite comme une bougie qui illuminait les années noires de la guerre, une poésie écrite dans la langue privée de la nation) vers les indications sur la transformation des mots, la mutabilité du signifié et du signifiant mentionné par le personnage de Molly Keane, qui incarne cette relation au signe par ses noms, son nom de plume et ses incarnations multiples²³. McCarthy va s'employer à utiliser la même matière première à la fois pour les poèmes en gaélique et pour les carnets de guerre mais en la transformant par le biais de la traduction.
- 10 Nous trouvons également inscrits dans le texte des indices quant à la stratégie de traduction utilisée pour construire un pont entre le monde de la poésie et le monde des

carnets, entre le lyrisme et la réalité de la guerre. Ceci est évident dans le choix des *revivalists* cités par McCarthy car, contrairement aux celtisants dont parle Michael Cronin, pour qui le texte d'origine avait une valeur sacrée (« The original is sacrosanct and deviation in matters of translation or orthography is suspect » [Cronin, 1996 : 133]), O'Curry, ou encore Hyde, avaient une autre approche du texte original. Tout en proclamant leur fidélité au texte source, ils agissaient sur la langue dans le texte d'arrivée, écrivant ce que Lady Gregory appelait du *Kiltartan English*. Pour d'autres traducteurs, comme Pound, l'important était de reconstituer l'esprit du texte, le monde de l'auteur. Quel monde McCarthy recrée-t-il dans les traductions et dans quel dessein ?

Traduire le réel

- 11 Les 24 poèmes en gaélique, comme des croûtons durs, inexplicables, et, semblerait-il, non reconstitués, flottent dans la sauce du texte²⁴. Comment faut-il comprendre ce choix de la part de McCarthy ? La pratique de la non-traduction est fréquente dans le corpus de la littérature postcoloniale où des formes d'adresses, des noms d'objets à forte signification culturelle sont inclus dans le texte en anglais. C'est le cas par exemple dans l'œuvre d'Olive Senior²⁵, d'Anita Desai²⁶ ou encore de James Joyce²⁷. Mais la décision de McCarthy va beaucoup plus loin car, hormis des dates comme « 1944 », des sigles comme « HMSO » ou des noms propres comme « San Remo », « Panzer Grenadier » ou « Walter », le lecteur anglophone n'a pas d'emprise sur le texte. Les poèmes résistent au lectorat anglophone. Néanmoins, les noms propres fonctionnent comme des repères qui permettent à ce même lectorat de naviguer entre les textes, en repérant des liens potentiels entre les poèmes lyriques et les autres parties constituantes du poème. Par ailleurs, pour le lecteur gaélophone, les poèmes gaéliques eux-mêmes contribuent à greffer le réel dans le texte car ils sont écrits dans la langue non standardisée d'avant 1958²⁸. Nous, lectrice gaélophone, avons d'abord cru à l'authenticité de ces poèmes et les avons pris pour des textes plus anciens, au point d'entretenir une correspondance à ce sujet avec le poète. L'orthographe utilisée dans les poèmes date d'avant la mise en place de la version normée de la langue gaélique et se traduit par la présence de certains mots comme *saoghal* [vie] à la place de *saol*, ou encore *oídhche* [nuit] à la place de *oíche*. Cette stratégie semblerait indiquer l'ancienneté et l'authenticité des textes. L'effet est augmenté par l'existence de l'annotation suivante dans l'appareil paratextuel : « The author gratefully acknowledges the assistance of Séamus Ó Rodaigh, scholar and teacher, in editing the 1940s Irish poems of Colonel FitzGerald of Templemaurice House. » (GO : 6) Mais il n'en est rien. Les poèmes en gaélique sont également la création de Thomas McCarthy.
- 12 Le lecteur gaélophone a donc accès à 24 poèmes lyriques qui parlent d'amour, de mort, de souvenirs et de perte. Il lui est également possible de constater que certains de ces poèmes se retrouvent traduits et transposés dans les carnets de guerre. Ainsi, le poète introduit un rapport entre traduction et pouvoir, entre connaissance de la langue mineure et accès à la totalité du texte. Néanmoins, McCarthy ne propose pas une traduction systématique. Tous les poèmes en gaélique ne sont pas traduits, et ceux qui le sont, le sont de façon parcellaire et fragmentée. Ainsi, par exemple, le premier poème en gaélique, à la page 94, est traduit dans la deuxième partie de la dixième entrée des carnets de guerre, pages 106-107. Le poème n'est pas traduit dans sa totalité. Sept vers du milieu, qui font référence à un bateau cinématographe²⁹, sont laissés de côté. La cohésion du poème n'est alors pas reproduite dans les carnets de guerre. L'auteur impose une autre

cohésion entièrement ancrée dans la réalité de la guerre, car la référence au bateau et au plaisir de la magie de l'enfance est remplacée par une phrase supplémentaire : « Like a mad-man in some film of the pre-War years, I pace the aisle between tanks and half-tracks. » (GO : 107) Le souvenir d'enfance est effacé par la référence au fou (*like a mad-man*) et la cohésion du texte des carnets n'est pas basée sur ce moment agréable mais sur une image qui véhicule toute la terreur et la déraison de la guerre. D'autres différences entre les deux textes sont également frappantes. La version proposée par les carnets de guerre fait de l'activité traductive de l'oncle du *mischief-making*, alors que, loin de toute velléité de taquinerie, le poème en gaélique souligne que les dialogues traduits augmentent la magie de cette vie-là : « Is an t-agallamh Gaoluinne do sgríobh sé dhúinn i n-aimhndheoin / Na nAgallamh Gallda. Chuir an domhan san draíocht ar an saoghal. » [Et le dialogue en gaélique qu'il a écrit pour nous malgré / le dialogue étranger. Ce monde rendait la vie magique³⁰.] (GO : 94)

- 13 De même, les carnets de guerre sont augmentés de détails techniques comme « Attack by 1-2C » ou « Cagney averted » qui ne figurent nulle part dans le poème en gaélique. L'acte de traduire vers le « réel » des carnets de guerre a donc procédé par l'élimination du langage imagé du texte gaélique – « Pictiúirí Essanay mar thaibhsí ar an uisce » [Essanay Pictures comme des fantômes sur l'eau] ; « Chuir an domhan san draíocht ar an saoghal » [Ce monde a mis de la magie sur la vie] ; « Bád na sídhe as Eochail na gCuan » [Le bateau des fées qui sort du port de Youghal] (GO : 94) –, et, en retour, les carnets sont rendus plus authentiques par le greffage des ordres et des références aux combats.
- 14 La première partie de la 10^e entrée des carnets de guerre est constituée d'une autre traduction, celle du 3^e poème en gaélique. Mais l'extrait traduit est précédé par la date « 17 July 1944 » et par l'annotation suivante : « A briefing at divisional command before the move / Vimonte. A Waterford garden comes through the dust, a dream to overwhelm me, visions from another world... » (GO : 106) Le texte qui suit, traduction complète du troisième poème en gaélique, a le statut d'un rêve d'enfance. Les différences entre les deux textes sont minimales. Nous remarquons la présence de « palatial green-house » dans le texte anglais, alors que dans le poème, la serre est simplement fabriquée dans des usines à Paisley « An teach-gloine 'bhí monartha i bPaisley na hAlban » [La serre qui a été fabriquée à Paisley en Écosse] (GO : 103). La plus grande différence est celle entre la voix individuelle du poème gaélique « cheapas, tráth, go mbeidís ann go deo » [je pensais, autrefois, qu'ils existeraient pour toujours] et la voix collective du carnet, ancrée dans les précisions de la bataille « How, before each battle briefing, we think that things might live forever ».
- 15 Le dixième poème en gaélique est traduit dans la 14^e entrée du carnet de guerre. L'approche est identique à celle que l'on vient d'étudier. La version anglaise contient davantage de détails, comme l'annotation de départ « Flesh / Smoke » (GO, 115) et une explicitation qui n'est pas présente dans le poème en gaélique. Ainsi « an Droch-Shaoghal » [la mauvaise vie] (*ibid.*, 113) est élucidée dans les carnets « the Great Famine, the black potatoes of their broken hearts » (*ibid.*, 115) ou encore « Isteach linn » [nous avançons] (*ibid.*, 113) par « In we go, Irish and Grenadier » (*ibid.*, 115). Il en est de même pour le 14^e poème en gaélique traduit dans la 19^e entrée des carnets de guerre, le 21^e poème traduit dans la 20^e entrée et le 18^e poème traduit dans la 24^e entrée. De manière générale, les poèmes représentent une version concentrée et distillée de ce qui est proposé par les carnets de guerre qui traduisent à chaque fois un monde animé par le détail du réel. Nous constatons alors que la traduction des poèmes lyriques, quand elle a

lieu, fonctionne par réduction et addition, ajoutant à chaque fois les détails concrets que Barthes avait déjà désignés comme superflus. À la manière du baromètre dans le récit de Flaubert, les marqueurs du réel « Cagney averted » ou « Irish and Grenadier » ancrent le poème dans la réalité historique de la Seconde Guerre mondiale mais n'apportent rien à l'intensité lyrique que l'on trouve dans le texte d'origine.

- 16 Ainsi, nous constatons que les traductions fonctionnent comme la recette de Mrs Keane, enrichies par la crème de la réalité et par les croûtons du conflit. Nous devinons facilement les liens entre les poèmes traduits et les recettes.

« What does it mean to be melted down and remade? »

- 17 Comme nous l'avons constaté par ailleurs, le rapport entre les poèmes en gaélique et les recettes est d'abord purement numérique : 24 poèmes en gaélique et 24 recettes.

- 18 Cependant, dès l'apparition des poèmes liminaires en anglais, McCarthy nous oblige à établir un lien métaphorique entre langue et nourriture :

Add salt to our history, pepper the memoirs of the well-fed,
History is no vichyssoise, so be sparing with the cream;
Heat the butter until it foams, Mrs. Norah Foley said.
Add the chopped nettles in memory of our millions dead. (GO : 70)

- 19 ou encore :

Nothing could hold me but the salt and lime of poetry,

The untranslated grief of the Blessed Virgin
That came through Uncle Walter's lips from distant
Baile an Chuirrínigh. The words *trí leaca Ví Rósa*
Fall upon our valley of blood, fall like incense

On my barley-water and bed. (GO : 74)

- 20 ou de nouveau :

His death connected somehow with Mrs. Foley's baking,
With cinnamon and apple, with shallot and watercress,

With every trained and deliberate gesture of life,
So that I could never tell whether grief was a food
Best covered over, layered, re-heated, or consumed
Whole only by those bereaved who understood.

Through childhood I became the great hunter-gatherer
Of the house, saving everything, cooking all,
Accumulating, dressing, portioning and parsing
Everything into small jars. (GO : 75)

- 21 Les mots-clés ici sont « consumed whole only by those bereaved who understood ». Le rapport entre les poèmes non traduits et les recettes a son origine dans la perte et le deuil. Le narrateur est endeuillé par la perte de son père. Son rapport avec son oncle Walter, qui remplace le père, commence par la récitation d'une prière en gaélique, non traduite, et les larmes que Walter verse en la récitant sont mêlées au *barley water* que boit l'enfant malade. Ainsi la langue et le deuil ont le goût salé des larmes (*the salt of our history*). La complétude, la compréhension de la totalité de l'œuvre est possible pour ceux qui

sont endeuillés par la perte du père ou par la perte de la langue. Pour les autres, seule une compréhension parcellaire est possible.

- 22 Les recettes sont de vraies recettes et de vrais effets du réel. Elles ont une fonction performative³¹ dans le texte car nous pouvons les tester et recréer le monde de Molly Keane et du colonel FitzGerald. Chaque recette est contextualisée ; au fur et à mesure que le texte avance, la part accordée à la contextualisation devient plus grande. Les indications sont idiosynchroniques :

Mrs. Norah Foley's Carrageen Moss Jelly

Mrs. Foley loved her Carrageen Moss Jelly. She sometimes substituted milk for water in the recipe, but Lady FitzGerald preferred the clarity of the water base.

½ llb of moss gathered after rain

Grated lemon rind

Sugar

Gather the moss after a soft shower of rain. Wash well and put in a saucepan of water with grated lemon rind. Bring to the boil and simmer for half an hour. Then add sugar and strain into a glass bowl or wet mould. Turn out onto dish when cold.

(GO : 126)

- 23 Certaines recettes comme « Mick Sargent's Cappelton Bacon and Savoy Cabbage » (GO : 119) tiennent plus de la mémoire du lieu que d'une recette à proprement parler. Certaines recettes sont associées à des figures politiques comme « Sir John Keane's "Summer Pudding" » (*ibid.* : 111) ou « Mr Redmond's Fingers » (*ibid.* : 116), d'autres à des personnages qui figurent dans le recueil comme Paxe Foley (« Cappelton House Liver Cooked in Cream with Herbs and Croutons » [*ibid.* : 123]) et sa mère Mrs Norah Foley (« Mrs Norah Foley's Brown Soda Bread » [*ibid.* : 112]). Les recettes établissent une égalité entre personnages imaginaires et personnages réels, entre prolétaires et aristocrates (« Lismore Castle Cumberland Sauce » : « once served at a picnic for Princess Alexandra » [*ibid.* : 98]), tout comme on espérait le faire dans le *Free State*³² mentionné par Mrs Bobby Keane, cité dans l'introduction de notre article : « In the summer in the afternoon, Ireland like a molten liquid, in a free state. » (*ibid.* : 130) Le lien s'établit également entre les recettes et les poèmes lyriques en gaélique car le processus de traduction que l'on a détaillé ressemble à un acte de cuisson, la matière première des poèmes est réduite en sauce, délayée, ou laissée crue et entière, non traduite dans le texte « The Last Geraldine Officer ».
- 24 Enfin, il faut souligner que les recettes sont des formes d'*antiquarian collections*, semblables aux collections de Hyde ou de Ussher. Tout comme Hyde traversait le Connemara à la recherche de poèmes en gaélique qui sont devenus les *Love Songs of Connacht*, ces recettes sont également des *antiquarian oddities*, préservées sur le papier pour l'éternité.

Conclusion

- 25 Thomas McCarthy a réellement déjeuné et dîné avec Molly Keane chez Denis FitzGerald, dont il fut le jardinier quand il était étudiant. C'est cet homme qui a encouragé sa vocation littéraire et lui a donné sa propre « room of his own » pour qu'il commence sa carrière de poète. À travers ce poème, McCarthy fait renaître de leurs cendres deux mondes perdus, celui de *The Ascendency* et celui du monde gaélique des *Déise*. La

reconnaissance du texte traduit et son insertion partielle dans les carnets permet au lecteur gaélophone d'engager une action de reconstitution et d'identification, le pendant de l'acte de décryptage qui est l'activité majeure de l'amante du colonel FitzGerald dans ce poème. Comme le poète-narrateur le souligne dans les dernières strophes du poème, seul celui ou celle qui a les clés de l'énigme et des langues arrive à tout savoir, tout comprendre :

[...] I never got to what you know

On those luxuriant afternoons or dinner-times, for you,
Major Whalen, beautiful in a borrowed black evening gown,
Kept many untranslated secrets. Inscrutable as *trenette al pesto*,
Blended in like a fish, you kept all the Christian secrets of town
In a hinterland and a Europe turning Communist day by day.
You seemed to read all the Riviera di Ponente, from Ventimiglia
To Savona in the once-occupied east, like a familiar text:
Here and there was a familiar grammar, further on less familiar,
But all of it, all the time, peopled with the text of people:
Silent some days, but lambent with homes full of heroes. (GO : 169)

26 Texte, paysage et traduction sont intimement liés dans cet extrait du poème. Pour nous qui voulons tout savoir, il faut décrypter, il faut vérifier. Tout comme les recettes ont un effet performatif, le fait même d'effectuer ces vérifications est un acte performatif : la langue gaélique vit puisque je la lis et que je la traduis, et je garde pour moi ou je partage avec les autres, si je veux, ce qui manque, ce qui est ajouté, ce qui est modifié par rapport à l'original. Le lecteur gaélophone est donc tout-puissant.

27 À la fin du poème, dans l'ultime acte performatif, le poète fait le lien entre l'acte d'amour et la fabrication des poèmes eux-mêmes :

[...] For it was poems
I saw placed in every bead of sweat we made together;
The fabulous fleshliness of poetry, lust beyond Ó Direáin,
Lust beyond Ireland we had, in this hot Ligurian weather. (GO : 170)

28 Ainsi se termine le poème, et ces vers qui relient l'amour, l'Irlande, l'Italie et la poésie servent à nous rappeler que le sens premier de greffe vient du latin *graphium* qui vient, lui, du grec *graphein*³³ : « écrire ».

BIBLIOGRAPHIE

Édition de référence

MCCARTHY, Thomas, 2009, *The Last Geraldine Officer*, Londres, Anvil.

Ouvrages et articles

APTER, Emily, 2006, *The Translation Zone*, Princeton, Princeton University Press.

ARISTOTE, 1980, *La Poétique*, Dupont-Roc, Roselyne et Lallot, Jean (éds), Paris, Éditions du Seuil.

- BERMAN, Sandra et Wood, Michael (eds), 2005, *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press.
- BHABHA, Homi, K. (ed.), 1990, *Narration and Nation*, Londres, Routledge.
- BOISSEAU, Maryvonne et CANON-ROGER, Françoise (éds), 2006, *Études irlandaises* (numéro consacré à *Irish English*), 32/1, Lille, Presses du Septentrion.
- BRODA, Martine, 1997, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti.
- BROWN, Terence, 2005 [1981], *Ireland: A Social and Cultural History 1992-2001*, Londres, Harper Collins.
- CRONIN, Michael, 1996, *Translating Ireland: Translation, Language, Culture*, Cork, Cork University Press,
- , 2006, *Translation and Identity*, Londres, Routledge.
- FOSTER, Roy, F., 2001, *The Irish Story: Telling Tales and Making It Up in Ireland*, Londres, Penguin.
- TYMOCZKO, Maria, 1994, *The Irish Ulysses*, Berkeley, University of California Press.
- , 1999, *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- TYMOCZKO, Maria et IRELAND, Colin (eds), 2003, *Language and Translation in Ireland*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- WELCH, Robert, 1988, *A History of Verse Translation from the Irish 1789-1897*, Londres, Colin Smythe.
- WILLS, Clair, 2007, *That Neutral Island: A Cultural History of Ireland during the Second World War*, Londres, Faber.

NOTES

1. Voir à ce sujet Broda, 1997 : 15-29. Sur le même sujet voir J.-M. Maulpoix qui évoque une évolution possible : <http://www.maulpoix.net/poesieetrealite.htm>, consulté le 15/02/2011.
2. Voir à ce sujet l'article de François Fréby, « L'effet de réel-fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible invraisemblance », <http://www.fabula.org/effet/pdf/freby.pdf>, consulté le 15/02/2011.
3. Barthes, Roland, 1968, « Effets de réel », *Communications*, vol. 11, p. 84-89.
4. *Ibid.*
5. Voir Foster, 2001.
6. À titre d'exemple, on peut souligner le fait que lors de la crise politique qui secoua le pays en janvier 2011, Thomas McCarthy publia dans *The Irish Times* un article sur Fianna Fáil, le parti au centre de la crise. On pourrait évoquer également le poète engagé, Paul Durcan, ou encore Gerry Murphy, qui, à travers des poèmes à caractère souvent surréaliste et absurde, proposent des commentaires sur la réalité politique et sociale en Irlande.
7. Voir ce que Thomas McCarthy lui-même dit des exigences de l'histoire : « History demands a different poet, a poet beyond my capacity to create lyrics. », <http://www.poetryinternationalblog.org/?p=46>, consulté le 15/02/2011.
8. Référence à l'autobiographie de Goethe, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, où la frontière entre poésie, fiction et vérité est au centre des préoccupations du poète : <http://www.gutenberg.org/ebooks/5733> consulté le 15/02/2011.
9. Voir Cronin, 1996.

10. Nous reprenons le terme utilisé par des linguistes actuellement, autrefois on utilisait le terme *Hiberno-English* pour parler de l'anglais de l'Irlande. Voir à ce sujet Hickey, R., 2007, *Irish English History and present-day forms*, Cambridge, Cambridge University Press et Boisseau et Canon-Roger (éds), 2006. Voir également le site de Raymond Hickey sur les langues en Irlande : <http://www.uni-due.de/LI/>, consulté le 15/02/2011.

11. Aussi appelé *irlandais*.

12. Voir à ce sujet Gráda, C. Ó, 2006, *Ireland's Great Famine: Interdisciplinary Perspectives*, Dublin, UCD Press.

13. Kuno Meyer (1858-1919), professeur de celtique à Liverpool, Berlin et Dublin, fondateur de la revue *Éiriú*, traducteur de nombreux manuscrits comme « Le Voyage de Bran ».

14. Robin Flower (1881-1946), conservateur de manuscrits au *British Museum*, établit un catalogue des manuscrits irlandais déposés dans cette institution. Il fut célèbre aussi pour ses voyages sur les îles Blaskets où il fréquenta des personnages comme Peig Sayers et Tomás Ó Croimthin.

15. Arland Percy Ussher (1899-1980), philosophe, traducteur, propriétaire terrien.

16. Pour les activités des *gentleman scholars* au XVIII^e siècle, voir l'article de N. Ní Shéaghdha, 1989, « Irish Scholars and Scribes in Eighteenth Century Dublin », *Eighteenth Century Ireland / Iris an dá chultúr*, vol. 4, p. 41-45.

17. L'édition de référence est notée GO dans le reste de l'article.

18. Voir la page qui lui est consacrée sur le site des Irish Guards http://ww2guards.com/ww2guards/AWARDS_F_L/Pages/FITZGERALD,_DENNIS_HENRY,_D.S.O.,_3BN.html, consulté le 15/02/2011, et l'annonce nécrologique dans *The Telegraph* : <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1438246/Brigadier-Denis-FitzGerald.html>, consulté le 15/02/2011.

19. Thomas McCarthy n'est pas classé comme poète gaélophone, aucun poème en gaélique ne figure dans son corpus. D'autres poètes comme Michael Hartnett, Pearse Hutchinson ou Mícheál Ó Siadhail sont passés d'une langue à l'autre. Michael Hartnett, auteur du recueil *Farewell to English*, est revenu à la langue anglaise après avoir opéré ce renoncement linguistique. Aujourd'hui, la plupart des poètes gaélophones permettent la traduction de leur poésie, mais cette traduction est entreprise par une personne tierce. Dans le cas de Nuala Ní Dhomhnaill, son œuvre est traduite vers l'anglais par plusieurs poètes contemporains, notamment Paul Muldoon. Pour le poète gaélophone Louis de Paor, l'important est de laisser un laps de temps entre la parution de ses poèmes en gaélique et une traduction en anglais. Enfin, Bidy Jenkinson refuse de faire traduire sa poésie en anglais en Irlande.

Pour une discussion sur la traduction des poètes gaélophones voir Ní Ríordáin, C., 2010, « Translating Contemporary Irish Language Poetry », *Wasafiri*, 25:2, p. 20-25. Le mode opératoire de Thomas McCarthy dans « The Last Geraldine Officer » ne ressemble en rien aux pratiques employées par d'autres poètes qui écrivent en anglais en Irlande. Toutefois, on peut évoquer le cas de Seamus Heaney qui ne traduit pas le mot *bia* (nourriture) dans « For the Master of the Eliza ». Il ne s'agit, cependant, que d'un seul mot non traduit ; à ce sujet voir Ní Ríordáin, C., 2007, « Écrire l'histoire, lire l'histoire : Seamus Heaney et la grande famine » in B. Cardin et C. Fierobe (éds), *Écritures et récritures de la Famine en Irlande*, Caen, Presses Universitaires de Caen, p. 115-122.

20. Voir à ce sujet Wills : 2007.

21. Pour un commentaire sur les pratiques de certains de ces traducteurs, voir Welch, 1988.

22. Notons ici la présence des slashes dans le corps du texte des carnets, autre illustration que le poète veut marquer la traduction de la poésie lyrique en chronique du « réel ».

23. Voir à ce sujet Tymoczko, 1994.

24. McCarthy lui-même dans une correspondance avec l'auteur parle de « 24 remparts imprenables » dans le texte.

25. Voir par exemple les poèmes dans O. Senior, 1994, *Gardening in the Tropics*, Toronto, McClelland & Stuart.

26. Voir à ce sujet A. T. Chisholm, « Translation and Non-translation in Post-Colonial Literature », <http://www.postcolonialweb.org/uk/mo/tmtrans.html>, consulté le 15/02/2011.
27. Voir Tymoczko, 1994.
28. Le gouvernement irlandais prit la décision de produire une version normée de la langue gaélique qui servirait de référence pour toute publication officielle. *Litriu na Gaeilge. Lamhleabhar an Chaighdeain Oifigiúil* fut publié en 1945 et un livre de grammaire de référence en 1958.
29. Ces bateaux étaient comme des cinémas flottants.
30. Toutes les traductions littérales sont proposées par l'auteur de cet article. Les textes sont traduits directement du gaélique.
31. Nous utilisons *performative* ici dans le sens où l'entendent Gayatri Spivak et Judith Butler : Spivak, G. et Butler, J., 2007, *Who Sings the Nation state: Language, Politics, Belonging*, Oxford, Seagull Books.
32. *Free State* était la désignation officielle de l'Irlande de 1922 à 1949. Il est évident que *free state* fait référence aussi à l'espace libre dans lequel flottent les ingrédients en attente de transformation par la cuisson.
33. *Le Robert Historique de la langue française*, vol. II, p. 1635.

RÉSUMÉS

Cet article traite de la traduction du greffage du réel dans le poème de Thomas McCarthy, « The Last Geraldine Officer », long poème de cent pages narré par un personnage quasi réel, le colonel FitzGerald, officier irlandais dans l'armée britannique pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce greffage d'un réel historique s'opère à deux niveaux : d'abord par la traduction en anglais de poèmes initialement en langue gaélique, et ensuite par l'inclusion de recettes de cuisine dans le corps du texte. L'article étudie le transfert des poèmes lyriques vers les carnets de guerre du colonel, démontrant que la traduction est réduite, diluée ou parfois inexistante. Notre étude souligne ainsi un lien métaphorique entre ces textes et les recettes de cuisine et démontre comment ceci est fait dans la perspective de recréer deux mondes perdus, celui du *Big House* et celui des enthousiastes qui ont cherché à faire revivre la langue gaélique en Irlande.

This article looks at how, by means of translation, the real is grafted into the long poem "The Last Geraldine Officer", which the Irish poet Thomas McCarthy voices for Colonel FitzGerald, a quasi-real historical character who, in McCarthy's text, was an Irish officer in the British army during the Second World War. The article argues that the translation of the Gaelic lyric poems into the Colonel's war diaries reflects another grafting of the real through the presence in the text of numerous recipes. The translation process from Irish poems into English diaries is studied and the techniques employed are shown to imitate the cooking process mentioned by one of the characters in the poem, "melted down and remade". This, it is argued, provides the metaphorical link between the recipes and the lyrical poems, both of which are an attempt on the poet's part, to recreate two lost worlds, that of the Big House and that of revivalist Irish language enthusiasts.

INDEX

Mots-clés : traduction, gaélique, poésie lyrique, réel, greffage, Big House, renouveau linguistique, Thomas McCarthy

Keywords : translation, Gaelic, lyrical poetry, real, grafting, revivalists

AUTEUR

CLÍONA NÍ RÍORDÁIN

Clíona Ní Ríordáin est maître de conférences à la Sorbonne nouvelle – Paris 3 où elle enseigne la traduction et la littérature irlandaise. Elle est membre du laboratoire de recherches Prismes. Récemment, elle a co-dirigé, avec Diarmait Mac Giolla Chríost, un numéro spécial de la revue *Études irlandaises* consacré à la traduction. Avec Wesley Hutchinson, elle a co-édité un livre, *Language Issues*, (Peter Lang, 2010), qui étudie les langues en Irlande.