



À la lisière des mots : traduire un poème?

COMMUNICATION DE FERNAND VERHESEN

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 13 JUIN 1998

La plupart d'entre vous ont constaté comme moi, depuis une quinzaine d'années, la prolifération répétitive d'essais, d'études, d'articles, de colloques et d'Actes en tous genres, sur la traduction littéraire. Ces travaux (la Bibliothèque de Strallen, en Allemagne, en compte plus de 90.000¹) de «traductologie» témoignent du niveau généralement exemplaire de la traduction d'œuvres contemporaines ou même anciennes. La traduction dite littéraire implique la traduction de poèmes. Elles ont indiscutablement une base commune, mais singulièrement étroite, et leurs orientations sont radicalement divergentes. Le poème est étranger à la discursivité linéaire du roman ou de l'essai. L'espace du mot, dans un poème, n'est en rien réduit par son entrée en phrase² que lui impose la continuité syntaxique de l'écriture romanesque ou conceptuelle. Il fallait toute l'intelligence d'un Maurice Blanchot, d'un André du Bouchet³, ou bien encore d'un Antoine Berman dont les ouvrages trop peu connus sont d'un extrême intérêt⁴, pour définir quelques similitudes et certaines facultés langagières communes aux divers champs de traductions. On a du reste rarement souligné la pertinence d'un article de Maurice Blanchot, intitulé «Reprises», paru dans le

¹ E.U.K. - Europäische Übersetzerkollegium. Strallen, R.F.A. Cf. *La quinzaine littéraire*, n° 732, 1998.

² Cf. Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993, p. 65.

³ André du Bouchet, «Note sur la traduction», dans *Ici en deux*, Mercure de France, 1986.

⁴ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, N.R.F., 1984; *Les tours de Babel* (ouvrage collectif), Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985; *Pour une critique des traductions : John Donne*, N.R.F., 1995.

numéro 93 de la *N.R.F.* de 1969 (republié sous le même titre, dans *L'amitié*, N.R.F., 1971, p. 69-73).

Les cinq pages de Maurice Blanchot, citées intégralement, permettraient de n'y rien ajouter, l'essentiel étant dit. Je cite quelques lignes : «Le traducteur est un écrivain d'une singulière originalité, précisément là où il paraît n'en revendiquer aucune. Il est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l'abolir, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller, dans la sienne, par les changements subtils ou violents qu'il lui apporte, une présence de ce qu'il y a de différent, originellement, dans l'"original".» La traduction, ajoute Maurice Blanchot, consiste à formuler «une identité à partir d'une altérité... rendant visible ce qui fait que toute œuvre sera toujours "autre", mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction.»

Ces quelques mots mériteraient un long commentaire. Je me bornerai, très simplement, à quelques remarques notées en marge au cours de certaines traductions de poèmes, et me référerai seulement à cette expérience personnelle. Il va de soi que demeurer prisonnier de celle-ci témoignerait de l'égotisme le plus obtus, mais, correctement évoquée, je pense qu'elle peut éviter les théorisations idéologiques et permet une réflexion qui ne soit pas coupée de ses sources. Je reconnais, avec Antoine Berman, que tenter d'élaborer une théorie de la traduction est non seulement utopique, mais fallacieux, et que nous n'avons accès, peut-être, qu'au «lieu ouvert et tournoyant d'une réflexion⁵».

L'identité dont parle Maurice Blanchot n'est pas explicitement celle de l'œuvre originale, plutôt celle qui se situe, non au-delà ni au-dessus d'elle, mais entre elle et sa transposition. L'identité de l'œuvre source ne peut, de toute manière, être tenue pour un en-soi, pour un absolu. Le poème à traduire se présente comme «un phénomène en phase d'instabilité» (Jacques Garelli⁶), du moins si on le tient pour un organisme vivant, en provisoire léthargie au fond d'un livre. La forme trompeusement *ne varietur* qu'il offre sur le papier ne figure que l'étape du cheminement dans le cours duquel l'insèrent l'auteur, le traducteur et le lecteur (la traduction est un jeu qui se joue non à deux, mais à trois). Le fixisme d'une forme poétique est une vue de l'esprit. Cette forme devient elle-même, ou

⁵ A. Berman, «La traduction et la lettre», dans *Les tours...*, *op. cit.*, p. 39.

⁶ Jacques Garelli, *Rythmes et mondes*, Million, 1991, p. 133.

plutôt advient à elle-même, se crée en quelque sorte, grâce à une lecture qui suscite, qui «provoque» les potentialités d'un texte inerte jusqu'à l'instant où il se transforme, prend au moins l'une de ses formes possibles, en fonction de la stimulation dont il est l'objet. Transformation qui permet l'économie — ce qui n'est pas sans prix — de toute illusoire transcendance. Un texte poétique est toujours en attente d'être. Paul Valéry l'avait bien vu : «L'œuvre dure tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite⁷.» La lecture de son texte par l'auteur lui-même n'est ni univoque ni réductrice, mais ouvre, en principe du moins, comme celle du traducteur, tout le champ des possibles au départ d'une structure apparemment intangible.

Toute traduction se présente, par nature, comme une interrogation sur l'activité poétique. Elle est aussi accompagnement, à des moments précis et répétés, de ce cheminement auquel participe le traducteur pour des raisons éventuellement discernables mais strictement personnelles. Le choix qu'il fait de traduire certains poèmes ne répond nullement à une sorte de manque compensatoire, comme on l'a suggéré. Il répondrait plutôt au désir ou au besoin qu'éprouve le traducteur de faire l'expérience d'une autre identité, non pour enrichir égoïstement la sienne (encore que cet enrichissement soit énorme), ni pour s'en revêtir comme d'un déguisement, mais pour trouver en soi la confirmation que l'acte poétique ne peut advenir, ne peut se vivre, qu'au confluent, au croisement, d'identités multiples et diverses. Bien sûr, certaines affinités sensibles ou mentales déterminent souvent le choix des œuvres à traduire, mais il peut aussi bien être suscité par de stimulantes divergences.

Il s'agit, au départ de toute traduction, d'avoir assimilé au mieux la langue d'usage de l'auteur, ce qui est de toute évidence fondamental, et condamne toute adaptation à partir d'une version littérale fournie par un intermédiaire. Mais il est également indispensable et infiniment plus difficile de se mouvoir dans la langue spécifique, et davantage encore dans le langage propre d'un poète particulier, en même temps que dans son univers sensible et mental. L'espagnol de Huidobro, de Juarroz ou de Silva Estrada est bien toujours l'espagnol, mais nettement différencié, ce qui ne l'empêche pas d'interférer de manière particulière dans leurs langages poétiques propres.

⁷ Paul Valéry, *Tel quel I*, dans *Œuvres*, t. II, Pléiade, p. 561.

Dans le domaine français il est par exemple notoire que la langue usuelle de René Char entretient avec son langage de poète des rapports extrêmement étroits mais transformateurs qui les situent sur des plans radicalement différents.

Ce n'est donc pas seulement au niveau linguistique d'usage que se situe le traducteur de poèmes, tant en ce qui regarde la langue source que la langue seconde, non plus qu'à leur niveau conceptuel. La «pensée» du poème ne s'exprime pas sur le plan des concepts (ce qui est affaire de la philosophie). Le traducteur français ne peut l'oublier, sous peine d'étendre abusivement le pouvoir traditionnel de sa langue naturellement portée à en faire grand usage. Cette «pensée» s'exprime sur le plan bien différent de la saisie du fait poétique, de l'événement poétique qui se produisent *en parallèle* avec la formation des concepts, sans se confondre avec eux (il faudrait ici faire place aux *percepts* de Gilles Deleuze). Où le traducteur tente-t-il de se placer, s'il veut éviter les pièges d'un transfert strictement linguistique, ceux d'une déviance conceptuelle, ainsi que le renchérissement métaphorique à tendance esthétisante ou explicative? Il ne peut se situer qu'au lieu poétique proprement dit et plus exactement, pour reprendre la définition qu'en donne Jacques Garelli, au *lieu pensant* du poème⁸. Nous y reviendrons.

Jean Paulhan, dans *Braque le patron*, dit : «l'homme qui a inventé, après Cézanne, la peinture moderne, est aussi celui qui sait la protéger de l'indiscrétion.» Le traducteur, lui, pratique une incroyable indiscrétion dès l'instant où il se met à traduire un poème. Il fait incursion violente dans une œuvre jusqu'à cerner, en son tréfonds, l'endroit où opère son éventuel secret qu'il pourrait être tenté de divulguer. Or, il est tenu, s'il l'a situé, de le transmettre tel que l'auteur n'a pu faire autrement que de le «montrer», et tel qu'il se manifestait en lui. Il s'agit, sans plus, *d'éclairer ce «noyau» central*, de saisir «les signes qu'il [le monde] nous fait et que nous ne voyons pas» (Paul Willems, *Un arrière-pays*, Université catholique de Louvain, 1989, p. 35). Le traducteur se garde bien de vouloir révéler ce que les mots «auraient pu dire, et ce qu'il taisent», comme le note Michel Collot à propos de Jules Supervielle⁹.

L'image du «noyau» est assez facile, sauf s'il s'agit d'un noyau de silence. Car ce noyau n'est peut-être que le rien central dans le silence duquel tout se crée et

⁸ Jacques Garelli, *op. cit.*, et *L'entrée en démesure*, Corti, 1993.

⁹ Michel Collot, *La matière-émotion*, P.U.F., 1997, p. 116.

autour duquel le poète répond à un appel. Cet inviolable espace intérieur, avec sa lisière de mots qui seuls sont visibles, est en réalité le lieu de cette «pensée sans pensée» dont parlait Pierre Chappuis à propos d'Octavio Paz (dans *Critique*, n° 290, 1971, p. 646), et que nous invitent à respecter aussi bien Heidegger que la philosophie traditionnelle chinoise (cf. François Jullien, *Figures de l'immanence*, Grasset, 1993, et autres ouvrages). C'est à partir de ce lieu-là que commencent à penser les mots. Le traducteur ne peut que se mettre à l'écoute de ce «rien», de ce silence¹⁰ pour percevoir, à son tour et comme en écho, l'appel de ce qui n'est pas dit, l'appel du «muet» (selon André du Bouchet, «Langue, déplacement, jours», dans *L'incohérence*, Fata Morgana, 1979). Ce non-dit est situé dans les «blancs», les vides qui recèlent l'énigme fondamentale de tout poème. Que cette énigme soit faite d'inexprimable ou d'inexprimé importe peu. L'essentiel est que le poème traduit demeure semblable à «l'«objet invisible» à quoi Giacometti n'en a pas moins voulu, jadis, donner la consistance d'un objet...» : paradoxe, et paradoxe fondateur, que reconnaît André du Bouchet (*qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972, p. 22).

L'objet-poème (ou l'objeu de Ponge) manifestant que ce qui est dit est irrémédiablement incomplet de ce qui ne l'est pas, le premier soin du traducteur est de respecter et de restituer cette incomplétude (cf. Serge Champeau¹¹). Peut-être peut-on penser avec Wittgenstein que «l'énigme n'existe pas» (*Tractatus*, 6,5.6,52), puisqu'elle est désignée, c'est-à-dire circonscrite encore qu'irrésolue, et surtout parce qu'elle se trouve, selon Héraclite, dans le réel lui-même¹². Dès lors, ce que Roberto Juarroz appelait le «fond» du poème ET la réalité (dans un sens proche de celui de du Bouchet), ne peut que demeurer non-dit puisqu'il est la «condition¹³ de ce qui est dit. C'est bien ce que pensait encore Roberto Juarroz reconnaissant que le non-dit, le «fond» ou l'abîme ne peut être atteint qu'«à travers la négation», pour «parvenir à quelque forme de l'«affirmation¹⁴».

¹⁰ «Souvent j'ai suivi une pensée. Était-ce toujours une pensée? Parfois plutôt une phrase mentale, muette, signalée, non prononcée, comme sans mots les tam-tams africains transmettent des messages», Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, N.R.F., 1967, p. 141.

¹¹ Serge Champeau, *Ontologie et poésie*, Vrin, 1995, p. 137.

¹² Cf. Perniola, *Énigmes*, La lettre volée, 1995, p. 28 sqq.

¹³ S. Champeau, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴ Roberto Juarroz, *Poésie et création*, Trad. Fernand Verhesen, Unes, Draguignan, 1987, p. 147.

La légitimité d'une traduction tient à la manière dont elle se trouve en résonance avec le texte de départ. Est-elle susceptible de coïncider avec les résonances que suscite celui-ci chez son lecteur? Les «effets» d'un poème, qu'il soit lu à Caracas ou à Bruxelles, sont à jamais indiscernables et d'ailleurs éphémères. Pourtant, relisons Valéry : «C'est véritablement traduire, qui est de reconstituer au plus près l'effet d'une certaine cause» (*Œuvres*, Pléiade, t. I. p. 451). Le terme de reconstitution implique une fabrication qui réfuse, à mes yeux, la nature même de tout poème qui est de présenter (j'emprunte ces termes à Prigogine) une «structure dissipative» vouée à une dissémination totalement imprévisible dans le champ de sa réception. Le traducteur ne dispose ni des effets d'un poème et moins encore de ses causes (ce qui répondrait à une philosophie non pas empirique, mais étroitement positiviste). Il ne dispose que d'un texte, en tout et pour tout, à décrypter en sa profondeur immanente au cours de longues lectures transversales de ses ressources. Aucun poème n'est susceptible d'une seule lecture ni d'une translation définitive, et il faut se garder de l'anesthésier dans un réseau de significations locales ou prétendument déterminantes.

Vivant, cet organisme n'en est pas moins «en situation» dans une œuvre. Il est aussi, et surtout, un organisme ouvert. À quel niveau se produit l'échange avec l'extérieur, je veux dire son oxygénation? Tout au long de sa genèse? S'il se libère du social pour se trouver en dissidence, il est loin d'être «une chose privée de monde» (Garelli). Mais nous sommes dans l'ignorance complète de ce que fut le poème en train de se faire et de ce que furent réellement ses rapports avec son environnement. Le traducteur ne peut qu'espérer conférer à son texte un faisceau de reflets d'une genèse, non pas artificiellement reconstituée (comme le souhaiterait la rationalité valéryenne), mais nouvellement vécue par une sorte d'empathie générative, et créatrice, où s'associent sans se confondre l'autre et le moi.

C'est l'autre que j'accompagne et cet accompagnement implique un écart, une disjonction originelle. Cet écart ne désigne-t-il pas également la distance prise par l'auteur envers lui-même et qui conditionne l'existence du poème? Un tel écart situe le lieu d'une faille sans laquelle il n'y aurait pas d'écrit. Non que celui-ci soit instrumentalisé pour combler quelque manque psychique ou psychologique (ce qui ferait de la poésie une thérapeutique), mais parce que l'auteur, se cherchant, ne

connaît pas cette fusion totale avec lui-même qui signifierait, en même temps que celle de son regard¹⁵, sa propre inanité. C'est précisément ce regard qu'à son tour porte le traducteur, conjointement avec l'Autre, sur les choses, sur le monde, sur l'existence. Le traducteur se trouve à la fois infiniment proche et irrémédiablement séparé du texte source, comme l'auteur l'est, également, de son texte et de lui-même. En cette équivalence transparait ce que l'on peut légitimement appeler la paradoxale «fidélité» d'une traduction.

La fidélité consiste en ce sens à situer les caractères fondamentaux du poème, à les respecter sur l'autre versant du texte. Sur son territoire second. C'est ce qu'a fait Alfredo Silva Estrada en d'exemplaires traductions de certains de mes poèmes (*Franquear la noche*, Éd. Monte Avila, 1976, Caracas; *Franchir la nuit*, Le Cormier, 1970, Bruxelles). Le texte espagnol présente, en vers libres, des poèmes en prose et ménage des espaces qui favorisent une certaine distanciation du texte d'avec lui-même. Ces distances, implicites dans le texte source, révèlent et rendent sensible un mouvement sous-jacent qui se fait jour dans une langue intrinsèquement plus sonore, plus rythmée que le français, et dont chaque élément demande plus d'espace. On pourrait croire que la fragmentation du texte espagnol modifie le tempo du français, mais il n'en est rien puisque la perception qu'a le lecteur français du rythme plus discret est exactement identique, sous d'autres proportions, à celle du lecteur espagnol. La traduction de Silva Estrada n'explicite pas l'implicite et ne prétend pas dire ce qui précisément n'existait que de n'être pas dit. Elle déplace l'implicite d'un registre où il était tel en fonction de ses constituants linguistiques, vers un autre registre où il se retrouve en fonction d'autres constituants. D'importantes différences n'affectent que les structures de surface. Le rythme de la version est marqué par les «blancs» du texte qui infère son «sens» «à partir d'une discontinuité d'éléments discrets» (j'emprunte ces termes à Jean-Michel Rey¹⁶). Cette discontinuité, discrète d'un côté et accentuée de l'autre, implique une démarche inductive qui signifie «l'abrogation de toute référence

¹⁵ Le poème est plus un *aperçu* qu'un *conçu*. Sur l'importance du voir et du «point de vue du regard et du schéma mental», voir «Roberto Juarroz — poésie verticale, poésie immanente», par Fernand Verhesen, dans «Le Courrier du C.I.E.P.», n° 211, p. 40-41. Cf. aussi Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 262, qui rappelle que Paul Ricoeur considère *La métaphore vive* (Seuil, 1975), «comme une façon de voir».

¹⁶ J.-M. Rey, «Saussure avec Freud», dans *Critique*, n° 309, 1973, p. 165.

transcendantale» (*ibid.*, *id.*). L'orientation du poème se dessine, non pas au départ des mots mais de leurs relations qu'autorisent les «blancs» et les pauses rythmiques. L'on voit à quel point l'opération de la traduction révèle, presque subrepticement, les implications philosophiques du poème.

Il va de soi que «l'adaptation aux structures de la langue», dont parle Henri Meschonnic¹⁷, refuse catégoriquement la «francisation» qu'Antoine Berman a si vigoureusement condamnée. Berman récuse cette édulcoration «francisante» ou ethnocentrique qui arase une traduction et la prive de ce qui précisément surprend, trouble, choque dans la langue originale et doit faire de même dans la seconde. C'est déjà ce qu'affirmait Maurice Blanchot en 1960, avant Walter Benjamin dans «La tâche du traducteur» (dans *Mythe et violence*, Éd. Denoël, Paris, 1971), et que précise John Jackson dans *L'étranger dans la langue*¹⁸. Certains traducteurs croient toujours nécessaire de franciser de manière que les lecteurs déclarent : «On dirait que ces poèmes ont été écrits directement en français», ce qui généralement les colonise et les détruit.

Wittgenstein écrivait à Ludwig Ficker, sans doute en 1919 (cité par Georges Steiner¹⁹) : «Mon œuvre comporte deux parties : celle qui est ici présente et tout ce que je n'ai pas écrit. Et c'est précisément la seconde qui compte.» Comme le *Tractatus*, tout vrai poème est semblable au sillon d'une gravure, avant encre et impression, une sorte de moule silencieux ou la matrice de cela que peut éventuellement se figurer celui qui regarde et écoute. Le traducteur peut tenter de restituer ce même creux, ce même moule de manière aussi précise que possible et sans doute est-ce en cela que se justifie, dans quelques cas, une certaine littéralité (nous y reviendrons). Notons en passant qu'un même sillon de gravure peut être imprimé de manière toute différente à Bruxelles ou à Buenos Aires, parce que les encres et le papier ne sont pas identiques et, d'autre part, le creux des langues n'est pas davantage le même à Bruxelles ou à Buenos Aires. Le non-dit ne suscite pas la vaine tentative de le dire, et sans doute est-ce paradoxalement ainsi que surgit le sens, comme l'avait bien vu Roland de Renéville : «Il y a sens... lorsqu'il y a

¹⁷ H. Meschonnic, *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire*, 1985, Arles, p. 36.

¹⁸ J. Jackson, «L'étranger dans la langue», dans *Autour d'André du Bouchet*, P.E.N.S., 1986, Paris, p. 13-23.

¹⁹ G. Steiner, *Après Babel*, Albin Michel, 1978, p. 177.

échec²⁰.» Cela revient à dire, avec Roberto Juarroz, qu'en réalité il n'y a jamais échec²¹, ou plutôt qu'une négation se convertit inmanquablement en affirmation.

La traduction de certains poèmes ne présente pas de difficultés majeures parce qu'il sont assignables aux lieux que les historiens (Pierre Nora) appellent «lieux de mémoire» : tournés vers le passé, ils relatent des «données» statiques, circonscrites. Fermés, repliables sur eux-mêmes, cernables, ils peuvent être déconstruits et reconstruits sans trop de peine.

Il en va tout autrement lorsqu'il s'agit d'un poème situé dans le flux temporel, dans des relations qui n'excluent nullement le passé mais l'engagent dans un processus en cours. Sa cohérence ne tient plus dans l'unité stable d'un texte bien délimité, mais dans un ensemble indéterminé d'interactions réciproques²², dans un système relationnel d'éléments mobiles, dynamiques, discontinus²³. Si le poème original est une étape «signalée», la traduction devient elle-même une étape que l'on souhaite vécue au même point, au même instant que sur le versant originel, mais dans un registre différent, pour créer dans un espace poétique nouveau et dans une temporalité distincte, un mouvement similaire. Leur commun statut d'étape signifie leur même inachèvement puisque l'un et l'autre sont moments d'une démarche toujours en cours. Le traducteur ne peut que deviner leur cheminement, vers où? «... les poèmes sont en chemin, écrivait Paul Celan dans le *Discours de Brême*, ils font route vers quelque chose, vers quoi? — vers quelque lieu ouvert, à occuper, vers un toi invocable, vers une réalité à invoquer». Quant au cheminement intérieur, préalable au poème — sa préindividuation, l'espace de son prélangage, selon Garelli —, il interdit toute introversion temporelle comme est dépourvue de sens prédéterminé toute avancée. Téléologiquement, un poème est impensable.

«Tenir le pas gagné», dit Rimbaud, pour éviter l'enlissement, et «tenir» signifie la possibilité d'une avancée sans fin, comme le pensait Paul Celan. Si une traduction doit être périodiquement repensée, revue, réaménagée, ce n'est pas seulement parce que son auteur peut être amené à transfigurer certains traits, mais

²⁰ Cité par A. Comte-Sponville, *Vivre*, P.U.F., 1988, p. 238.

²¹ Cf. «Roberto Juarroz — poésie verticale, poésie immanente», par Fernand Verhesen, *op. cit.*, p. 29-50.

²² Cf. Jean Chesneaux, *Habiter le temps*, Fayard, 1996, p. 128.

²³ Cf. «Science mathématique et poésie», dans *Propositions*, C.I.E.P., 1995.

parce que le texte original, en mouvement indépendant du temps et des personnes qui l'appréhendent, n'est que partiellement lié à son contexte socioculturel. Il est générateur de son propre ressourcement. Sans frontières ni profondeur définissables, sans commencement ni fin, sans espace déterminé, le poème est un lieu sans lieu, non localisable²⁴.

Dès lors, comment traduire sans trahir un texte dont les paramètres sont aussi imprécis? L'une des solutions consiste à tenter, non pas *d'imiter* les formes d'une pensée et d'une sensibilité, d'un imaginaire étranger, mais de recréer (de créer?) en soi l'instant même du surgissement de ces formes. Cet instant, justement parce qu'il plonge à la verticale dans l'être (le devenir), inclut la mémoire sans l'enclorre, et sans s'y enraciner. Il l'ouvre au contraire, puisqu'il est le signe d'un cheminement sans autre but que celui d'exister en tant que tel. Cette création-recréation relève-t-elle d'une subjectivité démesurée? Je ne crois pas. Je me demande même si, entre l'original et sa traduction, la saisie de cet instant n'instaure pas plutôt en son lieu-non-lieu une sortie de la subjectivité en faveur d'une paradoxale mais bien réelle objectivité. Sans doute faut-il signer les traductions que l'on assume, mais cette signature vise en réalité ce qui dépasse, ce qui excède les strates des significations colportées par la langue, et cela explique que le traducteur soit l'homme du partage, certes, mais surtout du risque.

Il est l'homme d'un partage partiellement conflictuel, en raison de la tension qui fonde l'éthique du poème, entre sa propre identité, qu'il occulte temporairement, et celle de l'autre, qu'il investit tout aussi temporairement. La résolution aléatoire et risquée — de ce conflit engendre le texte traduit qui figure une étape au carrefour de deux cheminements...

En accueillant l'autre je pourrais donner l'impression d'altérer mon ego, mais celui-ci n'acquiert, peut-être, sa plénitude qu'en se déployant vers l'autre pour le recevoir. Le dialogue ne s'instaure vraiment que lorsque la parole étrangère permet au traducteur de reconnaître au fond de la sienne sa propre *étrangéité*. C'est l'autre en moi qui accueille l'autre de l'autre. L'échange qui a lieu devient un change, n'est plus un banal donnant-donnant, et se fait créateur. Que le traducteur ait le sentiment d'une certaine dépersonnalisation, rien de plus naturel, ni de plus salutaire pour éventuellement éclairer, en fin de compte, son identité réelle. La

²⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Bourgois, 1986, p. 89.

traduction révèle le traducteur à lui-même autant qu'il révèle à elle-même la parole de l'autre.

Traduire un poème répond à la seule injonction du désir, du plaisir, de la liberté d'être soi dégagé du carcan circulaire du moi replié sur lui-même. Ainsi la traduction permet-elle d'offrir réalité à ce qui sans elle ne cesserait d'errer dans l'espace intersubjectif. La *forme* que prend dès lors le langage est exactement celle de la participation créatrice qui se fait jour entre l'autre et moi. Cette *forme*, sans antériorité, sans modèle (comme l'a si bien vu Roberto Juarroz), se crée, se constitue en un certain lieu, quelque part entre l'autre et moi, entre la langue de départ et la langue d'arrivée. C'est bien en elle que nous reconnaissons cette «affirmation» dont nous parlions, puisqu'elle figure en son espace propre l'articulation vivante entre le dehors et le dedans, le passé et le présent, et «toujours [dans] un processus en cours» (j'emprunte ces termes à François Jullien²⁵).

Il est certes souhaitable que le traducteur soit, d'abord, prudemment herméneute, ensuite et temporairement philologue, et enfin poète à son tour. Herméneute, il se dégage du circuit purement informatif de la langue dès qu'il estime avoir suffisamment éclairci les problèmes techniques structurels et transcendé leur complexité. Il peut, en certains cas, se trouver obligé de recourir à la littéralité, sans pour autant faire du mot à mot²⁶ par facilité ni confondre le mot et la lettre, mais en travaillant sur celle-ci de manière que sa traduction ne soit je cite Antoine Berman²⁷ — «ni calque, ni (problématique) reproduction, mais attention portée au *jeu* des signifiants (c'est moi qui souligne). J'ai noté ailleurs la différence entre un conformisme formaliste et la nécessité d'une certaine translation littérale²⁸, qui s'est parfois imposée au cours de mes traductions de Juarroz. La littéralité absolue est une vue de l'esprit, puisqu'elle impliquerait un processus radicalement dénotatif, ce qui est contraire à la nature même des langages (ainsi que le fait remarquer Jacques Bouveresse²⁹).

²⁵ François Jullien, *La propension des choses*, Seuil, 1992, p. 74.

²⁶ Claude Esteban, «Traduire», dans *Argile*, XXII, 1950, p. 78.

²⁷ A. Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», dans *Les tours...*, *op. cit.*, p. 35-36.

²⁸ «Les machinations de l'ambiguïté», dans *Propositions*, *op. cit.*, p. 120.

²⁹ Jacques Bouveresse, «De la traduction radicale», dans *Critique*, n° 263, p. 339.

Une littéralité discrète ne signifie pas totalité univoque, mais égalité dans l'équivocité des termes mis en rigoureuse corrélation. Ces termes comportent une irréductible part d'indétermination. La qualité du traducteur tient à la justesse avec laquelle il transpose les variables dues au fait qu'il ne connaît pas ce dont parle le poète, mais seulement ce qu'il en dit. Il estime, bien entendu, la teneur littérale du texte source, son poids sémantique, ses virtualités sémiotiques, ses valeurs rythmiques et sonores, son timbre, sa hauteur et surtout les rapports qu'il noue, en chacun de ces registres, dans des réseaux d'interférences infiniment complexes. La littéralité relative mesure avec précision ce qui est structurellement essentiel dans une langue comme dans l'autre. «On pourrait dire : la traduction littérale authentique doit *apparaître comme* un pur "mot à mot", mais ne pas l'être», note très justement Antoine Berman³⁰ L'apparente servilité littérale tente de dégager de manière directe, immédiate, «le sens de la lettre», comme le comprenait, si je puis dire «à la verticale», Roberto Juarroz. Elle implique décontextualisation, intransitivité, comme le son pur chez Webern ou Debussy, le ton pur par exemple chez Gauguin, en admettant qu'elle distend ou abolit les rapports mais peut en provoquer abruptement d'autres de manière imprévisible. L'espace poétique dans lequel se situe un texte étant «illimitable», il est vain de souhaiter établir de strictes symétries spatiales», mais non de favoriser la proximité ou la connexité de ces espaces poétiques. La littéralité, quelle qu'elle soit, ne peut de toute manière, «fétichiser le vocable», comme le dit J.-M. Gleize avec André du Bouchet³¹, mais le situer autrement que «mot à mot» dans une verticalité complémentaire de sa «structure d'horizon³²».

À la verticalité et à l'horizontalité répondent la singularité du poème, de son auteur, et la pluralité de leurs lecteurs, de leurs lectures, et se pose inévitablement le problème du passage du langage «privé» vers le langage «public», tel qu'il a été envisagé par Wittgenstein dans ses *Investigations philosophiques*. Ou bien s'agit-il d'un faux problème? Du moins s'il n'existe pas de langage «privé» absolu, non plus que de langage «public» absolu. Si le langage «privé» d'un poème peut ne connaître, à la limite, qu'un seul lecteur, il dispose cependant d'une *possibilité*

³⁰ A. Berman, «La traduction et la lettre», *op. cit.*, p. 109-125 et p. 140 sqq.

³¹ J.-M. Gleize, *A noir-Poésie et littéralité*, Seuil, 1992, p. 185.

³² Cf. M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, P.U.F., 1989.

intrinsèque de communication et n'est plus réellement «privé». Un seul lecteur d'un poème l'ouvre à la socialisation communicative de tout langage, à condition qu'en sa genèse, en sa source la plus intime, le poète ait éprouvé, fût-ce en sa plus profonde solitude, une nécessité, ou du moins une faculté de partage. Cette part, même minime, sinon infime de ce que l'on pourrait appeler ouverture intrinsèque de la langue et, surtout, du langage poétique, justifie que l'on puisse y recourir pour le passage de l'un à l'autre, c'est-à-dire pour traduire.

Si nous nous en tenons au plan de la langue, ses composantes locales (indigénismes, nuances dialectales, etc.) peuvent être assez facilement intégrées de manière à éviter l'enfermement dans une aire linguistique ou culturelle déterminée qui n'en perd pas pour autant ses caractères. Le texte original ménage cependant un écart d'avec la langue usuelle au *moyen* de laquelle il s'est élaboré et qui constitue son matériau aussi stimulant que le sont la pierre pour le sculpteur ou le cuivre pour le graveur. Il ne s'agit pas de minimiser l'importance de l'outil, mais bien d'assurer l'indispensable transition de la langue prédicative de pure désignation et d'acceptions conventionnelles, vers le langage proprement poétique. Le traducteur quitte en cela le confort de la langue discursive pour s'engager, avec le poète, dans une aventure où les significations ne servent plus que de supports d'autant moins négligeables qu'ils offrent le socle sur lequel s'ouvrent tous les horizons poétiques.

Le savoir-faire du traducteur, si élaboré soit-il, demeure inopérant s'il se satisfait d'un transfert strict de langue à langue et non de langage à langage. Seul importe ce qui excède les limites des premières et pour les franchir le traducteur a tout avantage à mettre entre parenthèses son propre bagage culturel de manière à privilégier une liberté conceptuelle à défaut de laquelle toute traduction est viciée d'avance. Il est souhaitable de parvenir à un certain *no man's land* intérieur, à l'innocence d'une table rase culturelle ménageant à l'intelligence et à la sensibilité un véritable lieu d'accueil à ce que propose le texte original. Le traducteur se garde bien de se servir de cette liberté pour substituer sa propre inventivité à celle de l'auteur. Il laisse au contraire le texte source se donner, se confier, solliciter, en quelque sorte, sa confiance. Il faut mériter le texte source, mériter de le traduire et on ne le mérite vraiment, me semble-t-il, que si l'on est capable de modestement

se taire devant lui, afin que peu à peu s'instaure un dialogue créateur. Poème et traduction sont-ils d'ailleurs autre chose que dialogues entre deux sujets libres?

«L'un ne commence pas : il commence *avec* l'autre», ainsi que le dit J.-L. Nancy³³.

La traduction peut, en ces conditions, être dite création. Mais dans quelle mesure?

Une fois assuré le passage au travers de ce *no man's land*, subsistent, des matériaux linguistiques, leurs rapports que n'emprisonne aucun circuit de significations déterminées. Le traducteur-créateur tente dès lors de façonner une *forme* susceptible de dégager de ces matériaux leur pensée, leur sensibilité, toujours naissantes, toujours en devenir. Il ne s'agit nullement d'une «forme pure» (universelle et transcendante) ou d'une «forme abstraite» (selon Vantongerloo que cite Philippe Roberts-Jones dans *L'art au présent*, p. 61), non plus que de la «forme de la phrase», mais de la «forme de la pensée» (induite des évidences vécues), selon Pierre Reverdy (*Gant de crin*, Mercure de France, 1962, p. 22), qui recueille silencieusement ce qui n'est pas dit, où l'on discerne entre les lignes ce qui véritablement importe.

La transaction profonde, de créateur à créateur (je ne dis pas d'égal à égal) s'opère bien en ce «lieu pensant» qui n'infirmes pas ce que je disais plus haut, parce qu'*Un sage est sans idée*, comme le poète, ainsi que le dit François Jullien³⁴.

En cette zone immanente du texte à traduire, c'est-à-dire son champ poétique, réside l'essentiel qui ne se manifeste qu'en certaines nuances de l'écriture. Si le traducteur éprouve quelque peine à définir ces dernières, il peut avoir la chance, lorsque les circonstances s'y prêtent, de recourir à l'auteur pour parvenir à l'ultime mise au point de sa transposition. Est-il souhaitable que la démarche poétique de l'auteur et celle du traducteur soient similaires ou convergentes? C'est extrêmement heureux, mais pas indispensable. J'ai *choisi* de traduire des poètes extrêmement différents les uns des autres, et de moi-même. Ces divergences ne sont pas incompatibles avec une cohérence interne que le traducteur pourrait expliciter, et elle relève en tous cas d'une très précieuse «commune mesure». Plus généralement, la diversité de ces poétiques révèle plutôt,

³³ J.-L. Nancy, *Hegel : l'inquiétude du négatif*, Hachette, 1977, p. 86 sqq., 104 sqq.

³⁴ François Jullien, *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Seuil, 1997.

me semble-t-il, un même «foyer agissant de l'esprit», selon les termes par lesquels Jean Lacoste rend compte d'un aspect central de la pensée d'Ernst Cassirer³⁵. Pour Cassirer, «une mise en forme symbolique» constitue, non pas l'unité, mais la fonction des diverses cultures. Il en est de même pour les poétiques, dont la convergence — forcément implicite ou même difficilement détectable — réside dans la similitude *fonctionnelle* de leurs démarches respectives. Au cours de celles-ci, la «mise en forme» poétique des signes particuliers de leurs langues et de leurs langages émane de ce que l'on pourrait appeler une énergie de liaison, dite précisément poésie, susceptible de les affranchir de leurs significations contingentes immédiates.

L'un des défis majeurs de la traduction de poèmes est d'offrir un éventail de lectures semblable à celui de l'original, et que les témoins d'orientation qu'elle présente soient pour le moins congruents. On soupçonne avec quelle prudence le traducteur tente de se situer au lieu juste, au point parfaitement précis et pourtant indéterminé, au carrefour de deux voies dont nul ne sait où elles mènent. Il se fait que chacun de ces points, de ces «points de passage³⁶», est à trouver, pour chaque mot, pour chaque poème, pour chaque œuvre.

Peut-être est-il possible, allant de l'un à l'autre de ces points, d'esquisser une sorte de ligne virtuelle qui sous-tende de l'intérieur et figure la démarche, sans commencement ni fin, d'une poétique. Ils ne tracent certes pas une voie moyenne, un compromis douteux ou de faciles résolutions de situations conflictuelles. Il s'agit, au contraire, requise avec une extrême exigence, de la définition précise de l'endroit où chacun de ces points de convergence ou d'affrontement laisse à toute orientation la chance d'être vécue telle que l'auteur en a fourni les indices. Saisir, mais d'abord subsumer avec attention ces points déterminants, et répéter mille fois la tentative d'en mesurer la portée. Tentatives parfois abouties, lorsque le traducteur a laissé surgir en lui ce moment d'équilibre instable où les éléments constitutifs de l'écriture ou plutôt les fonctions vitales du poème coïncident avec

³⁵ Cf. «E. Cassirer, *Trois essais sur la symbolisation*, Cerf, 1997», dans *La Quinzaine littéraire*, n° 720, 1997, p. 23.

³⁶ «Le point de passage», par Fernand Verhesen, dans *Propositions, op. cit.*, p. 28-30. Cf. J.-L. Nancy, *Hegel, op. cit.*, p. 22, 39, 114.

ceux de l'original, un peu comme par miracle. Mais il n'y a pas de miracle, il n'y a que sensible et scrupuleuse vigilance...

Moments et points de passage sont à la fois de contrainte et de liberté — la voie est étroite mais libre. Ils impliquent le devenir et connaissent, comme toute liberté, certaines balises sans lesquelles elle ne serait pas ce qu'elle est. La patience d'écoute et la justesse d'une réplique dialogique signent, me semble-t-il, la bonne traduction qui offre au lecteur de poursuivre une expérience. Rester à l'écoute de l'autre, c'est «laisser advenir ce qui parle en lui : et accepter cette parole, au cœur même du poème [...], comme le don de l'autre». Pourrait-on mieux définir l'attitude du traducteur, ainsi que le fait, dans un autre contexte, Philippe Lacoue-Labarthe dans ce livre exceptionnel qu'est *La poésie comme expérience*³⁷. Le traducteur essaie de donner à cette parole une certaine juste forme qui répercute et repose la question sans fin de toute parole poétique et accorde sa légitimité à son transfert. Admettons que de temps en temps le traducteur puisse s'affranchir de la prétendue intraduisibilité de la poésie et faire à son tour le don du poème.

En somme, pour que le texte original garde son souffle, son rythme, sa mesure ou sa démesure, sa coloration sonore, bref sa charge poétique, on peut souhaiter que la traduction possède, elle aussi, un souffle, un rythme, une vie semblables mais non identiques. Pour ce faire, et éviter le calque d'une adéquation formelle ou l'abstraction d'un schéma langagier, il appartient au traducteur, qui a parcouru toutes les sinuosités d'un cheminement, d'offrir la configuration d'un nouveau paysage, d'un nouvel espace. Le traducteur se désiste à ce moment d'un *soi* exclusif, pour demeurer fidèle à l'itinéraire qu'il a choisi sans se servir abusivement de son indépendance. S'il suit à la trace certaine démarche, c'est finalement pour révéler, d'un autre point de vue linguistique, un même horizon poétique où les regards, d'où qu'ils s'orientent, parcourent librement, mais aux mêmes heures du jour ou de la nuit, les mêmes étendues illimitées. La transposition, qui fut préalablement élaborée voyelle par voyelle, consonne par consonne, peut, en certains cas, acquérir une pleine valeur littérale, ou transcender celle-ci pour créer, pour fonder dans un autre paysage un nouvel et inlocalisable «lieu pensant», d'où *voir* ce qui se passe dans l'être du monde. Le traducteur d'un poème conduit vers

³⁷ *Op. cit.*, cf. n. 24, p. 95.

ce lieu et puis laisse la place. «En poésie, écrivait René Char, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache» (*Sur la poésie*, Éd. G.L.M., 1974, p. 28). Après s'être un instant interposé, mais sans faire écran, le traducteur s'efface. Il signe, et il s'en va...

Copyright © 1998 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Fernand Verhesen, *À la lisière des mots : traduire un poème ?* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1998. Disponible sur :

<<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/verhesen130698.pdf>>