

Peut-on entièrement traduire « ce que le poème fait au langage » ?

Cristina Henrique da Costa

Par son postulat de l'indissociabilité des dimensions théorique, politique et poétique du discours, la pensée du rythme d'Henri Meschonnic ouvre sur de nouveaux horizons dans le domaine de la traduction, cultivée par cet auteur dans sa double dimension empirique et critique. Pour Meschonnic, traduire n'est pas seulement une pratique, ni un acte d'interprétation ou un problème de reproduction ; il s'agit toujours avant tout d'une contestation de l'idéologie du signe. Le présent article cherche à évaluer cette thèse en la confrontant aux difficultés de la traduction d'un poème brésilien intitulé « Le chien sans plumes ». Il s'agira alors d'inverser les rôles en tirant profit d'une œuvre littéraire qui semble elle-même composée dans l'esprit de la pensée meschonnicienne, afin d'en mesurer à la fois les limites et la portée dans le domaine du *traduire* poétique.

Mots-clés : rythme, signe, traduire, Meschonnic, João Cabral de Melo Neto

By positing the indivisibility of the theoretical, political and poetical dimensions of speech, Henri Meschonnic's theory of rhythm paves the way to new perspectives within the field of translation, cultivated in its double empirical and critical dimension by this author. According to Meschonnic, translating is not simply practice or interpretation, nor does it involve reproduction; it is, instead, a means of contesting the ideology of the sign. This article attempts to evaluate Meschonnic's theory by confronting it with the difficulties faced in translating a Brazilian poem called « The dog without feathers ». The purpose is to switch roles by drawing on a literary work which itself seems to have been composed in the spirit of Meschonnic's thought so as to assess both the limits and the scope of his ideas in the field of poetic translation.

Keywords: rhythm, sign, translating, Meschonnic, João Cabral de Melo Neto

La question posée dans le titre de cet article a son point de départ dans la convergence, chez Henri Meschonnic, entre une certaine pensée de la traduction et un certain idéal du poème. Le traduire, en effet, est pensé par Meschonnic comme *poétique* alors que simultanément le poème est pensé non pas comme un dire, mais comme un acte puissant et chaque fois singulier, qui s'exprime dans cette formule : « faire quelque chose au langage ». Dans la perspective d'un discours qui se tient parce qu'il ne sépare précisément pas les divers registres discursifs, mais dans la perspective aussi de l'existence de deux objets empiriques dont l'un est un poème et l'autre une traduction de ce poème, il s'agit de savoir si l'acte *poétique* de la traduction tient son

pari d'être à la hauteur de l'acte du poème, tous deux étant tenus de *faire quelque chose* au langage.

Pour tenter d'y répondre, nous esquisserons ici un certain type de confrontation entre d'une part la *poétique du traduire* proposée par Henri Meschonnic (notamment dans l'ouvrage qui porte ce nom, mais pas seulement ; l'expression est ici prise au sens général) et d'autre part le poème « O cã sem plumas » de João Cabral de Melo Neto. Comme on le verra plus clairement ci-après, étant donné l'objectif principal de l'article, il ne s'agira pas de traduire ce poème brésilien en tenant compte des idées de la *poétique du traduire*, même si la traduction de quelques passages du texte est proposée dans le cadre de l'analyse qui va suivre. L'essentiel du propos sera cependant consacré à examiner plutôt dans quelle mesure la pensée du rythme qui anime Meschonnic résout efficacement les difficultés de traduction du rythme de ce poème précis. La confrontation entre Meschonnic et João Cabral de Melo Neto a ainsi pour objectif d'explorer les potentialités et les limites d'une pensée qui postule la faisabilité de la traduction de tous les poèmes sans jamais se référer abstraitement au texte à traduire, en vertu de l'existence même pour tout discours, sans distinction, de son rythme propre. Ce caractère mixte de la pensée meschonnicienne sur la traduction – toujours possible, jamais abstraitement possible –, fait la difficulté, mais aussi l'intérêt d'une telle confrontation, puisqu'une interrogation classique portant sur le rapport de la théorie de la traduction (Meschonnic) à la pratique de la traduction (du poème « O cã sem plumas ») serait ici un contresens. Dans cette mesure, le point de départ de l'article est la mise à l'épreuve du postulat de la singularité rythmique de tout discours comme condition de possibilité de l'unité d'un *faire* « quelque chose au langage » qui ne se présente pas sous la forme d'une difficulté *spécifique* de traduction. On se souviendra notamment au cours de l'article que l'une des clés du discours de Meschonnic, c'est que la traduction, rythme à traduire,

ne doit pas chercher à être une reproduction – ni du sens, ni de la forme. Ce cadre étant fixé, il va de soi que cet article ne prétend pas constituer une vue d'ensemble sur le vaste problème de la traduction du rythme.

Le rythme de Meschonnic

Il faut d'abord situer la pensée de Meschonnic. Or, personne n'ignore qu'une telle pensée, dans son effort sans relâche pour unifier les différents types de discours, n'en reconnaît que deux politiques : celle du signe, qui nie la réalité du langage en le disant, et celle du rythme, qui l'affirme en la faisant. Cependant, pour Meschonnic, quelle que soit la politique choisie, on ne peut pas, en fait, distinguer conceptuellement le théorique du critique et du poétique. Car tout acte de langage est un discours, et tout discours porte en lui un certain « discours sur le langage ». C'est donc grâce à une vision critique que l'on doit rejeter ce que le linguiste appelle « le primat du signe », lequel représente le mauvais choix d'un cloisonnement illusoire des différents registres discursifs. Et en matière de traduction, choisir « le signe » conduit inévitablement, lors du passage d'une langue à une autre, au préjugé du « reliquat intraduisible ». Toutefois, le signe étant empiriquement irréel, l'intraduisible n'existe pas pour Meschonnic, et c'est pourquoi on doit reconnaître la priorité au « rythme » qui permet de penser l'unité des discours à travers le discours critique ; le principal effet du rythme en matière de traduction est donc, inversement, de postuler la possibilité de toujours bien traduire.

Or, sous une apparence de simplicité, la binarité du signe et du rythme révèle néanmoins une grande complexité, car chacun des deux termes – le signe et le rythme – donne lieu à un déploiement de la pensée meschonnicienne sur deux plans : celui de la réalité empirique et celui de la pensée critique. En effet, alors que le signe est une fausse réalité empirique (car il n'existe comme tel dans aucun discours), mais une idéologie pourtant efficace, le rythme est dans un

rapport d'opposition au signe qui s'appuie à la fois sur sa propre réalité empirique (le rythme a lieu partout où l'on parle), et sur sa propre efficacité critique. Tout le problème revient alors à comprendre comment Meschonnic articule ces deux plans du rythme, lequel n'est pas la régularité métrique ou musicale d'un discours, ni seulement l'ensemble des phénomènes prosodiques qui caractérisent ce discours, mais bien cette articulation même entre, d'une part, les discours concrets, et d'autre part, leur effet contestataire qui porte sur l'idéologie du signe. Il s'agit donc de comprendre l'articulation dynamique du rythme empirique et du rythme critique.

Ce schématisme structurant répond chez Meschonnic au besoin de questionner l'autorité du lieu discursif (idéologique) qui produit la fausse *norme* de la Poésie et la théorie. Contre cette normativité, le rythme au plan critique dénonce des préjugés nuisibles à la créativité poétique, et au plan empirique, constitue le tout du langage. En vertu même de la mise en cause d'une fausse norme, il ne peut exister chez Meschonnic de répartition des tâches discursives spécifiques : il n'y a pas, d'un côté, le poème, et de l'autre, la théorie du langage, puisqu'il ne faut pas remplacer « du dehors d'un discours » une norme par une autre. Ce qui rend aussi très complexe le problème de la traduction qu'on ne résout jamais par une pensée abstraite du *traduire*.

Si tel est bien le cadre global de la question, on peut se demander ce que deviendraient les tâches complémentaires du rythme (critiquer et réaliser) s'il n'y avait plus de « politique du signe » à affronter. Que réaliserait, en effet, une « critique du rythme » sans objet à nier ? On voit bien apparaître en ce point une certaine ambiguïté de la pensée meschonnicienne qui ne distingue pas clairement ce qui relève de la dimension d'universalité factuelle et empirique du rythme, présent partout, et ce qui relève au contraire d'une certaine universalité culturelle, par le fait que tous les discours sont des contestations concrètes de la pensée du signe qui a elle-même pris place dans une certaine culture, c'est-à-dire en Europe occidentale.

Saisissons cet espace d'ambiguïté : le rythme est le mode d'être de la forme-sujet telle qu'on la rencontre partout, et le rythme est aussi la réalisation concrète de la critique des idéologies culturelles. C'est bien alors dans la sphère du poétique, du théorique et du critique, et non pas dans tout discours, que la pensée du rythme est appelée à déployer son entière efficacité. Car on le voit bien, à l'issue de la *Critique du rythme* (1982), l'usage du rythme est clairement associé à une réflexion consciente sur le devenir du rythme dans une pratique culturelle qui semble l'oublier pour autant qu'il est lié aux différentes modalités discursives de la littérature occidentale. C'est pourquoi le problème du *traduire poétique*, malgré les apparences d'un discours qui soutient qu'il n'y a pas de genre poétique défini conceptuellement, demeure la cible centrale de la pensée de la traduction chez Meschonnic.

Et il faut alors remarquer que dans le cadre d'une réflexion plus restreinte sur « le poème », l'articulation des deux sphères du rythme – critique et empirique – semble beaucoup plus complexe : il s'agit avant tout de combattre l'idée qu'il existerait une *essence poétique* au nom d'une expérience empirique du langage car, selon Meschonnic, le langage dans son véritable fonctionnement n'obéit jamais à une *essence* préalable. Mais en même temps, il s'agit aussi de contester l'empirisme qui ne croit pas à l'action humaine dans l'histoire, et de le contester par la production de discours et poèmes militants, capables de *modifier* notre idée du langage. Autrement dit, le poème n'a pas d'essence extérieure, mais il est un « faire qui modifie » l'idéologie de l'essence.

Ce programme poétique, militant sans être historiciste (c'est-à-dire sans téléologie), rend la tâche critique et créative infinie, car, puisque *Je* est un sujet, et non une substance individuelle ou une essence métaphysique, il se remet en jeu à chaque nouveau discours. C'est ce que Meschonnic appelle l'historicité fondamentale du langage. En ce sens, la traduction, toujours déjà l'affaire

d'un sujet qui me parle lorsque je parle, devient elle aussi une tâche sans fin, alors même qu'on l'exonère du poids d'une « essentielle imperfection » théorique ou pratique.

Traduire, en effet, est au cœur de la pensée du rythme par Meschonnic. Pas seulement parce que le discours qui a lieu entre sujets en position d'historicité *peut* toujours être une traduction, mais surtout à cause du fait que ce *traduire*, qui est toujours subjectif et rythmique (comme tout discours), est l'acte clé de l'articulation entre les plans critique et empirique. Il suffit pour cela de le penser comme un acte indépendant de la différence linguistique. En effet, celle-ci ne peut concerner que des individus (de langue différente), mais elle ne concerne aucun homme parlant à un autre – puisqu'il faut bien qu'il *parle* à celui qui *reçoit* le discours. En d'autres termes, la traduction comme acte de discours – c'est-à-dire la « traduction qui existe » –, est bien autre chose qu'un constat de la différence entre deux langues. Meschonnic voit dans cette *unicité* du langage l'arme humaine la plus puissante contre l'oppression idéologique, et son « rythme » répond au besoin critique de penser des différences sans rapport à une *essence* qui étalonnerait, qui établirait des équivalences ou qui réglerait la différence. Seule façon peut-être, en effet, de penser *réellement* les différences, la pensée du rythme débouche donc *nécessairement* sur la traduction, seule pratique du langage qui témoigne *in fine* de cette unicité langagière, c'est-à-dire qui porte témoignage des différences *fondamentales* mais non *essentielles*.

Tout le monde pense que la traduction est une tâche infinie, mais on peut éviter le truisme, en comparant la position de Meschonnic avec celle de Paul Ricœur, par exemple. Ce dernier (*Sur la traduction*, 2004) souligne le dilemme entre l'intraduisible et le déjà traduit, prend acte du fait de la diversité des langues et affirme qu'il faut faire le deuil du théorique, puisqu'il n'existe ni langue originelle, ni langue universelle pouvant servir d'étalon idéal de la traduction. Pour autant, Paul Ricœur définira le traduire comme activité mixte, mi-empirique et mi-transcendantale, mais

justement, il la définira comme un espace spécifique et distinct, en prenant soin de la distinguer, contrairement, à Georges Steiner (*Après Babel*, 1998) de la compréhension, en en faisant parallèlement un « travail » associé à une pulsion « en chemin » vers une éthique. En ce sens, Ricœur pense la traduction à partir d'un écart entre la nécessité pratique et la défaillance théorique du traduire. Pour Meschonnic, au contraire, le traduire, loin d'être l'espace du deuil des certitudes apodictiques, est le lieu d'un réinvestissement stratégique, tout spécial, de la sphère théorique. Un réinvestissement, donc, qui demande des éclaircissements.

De quoi s'agit-il ? Un texte n'est pas nécessairement ce qui, comme chez Ricœur, se traduit difficilement, par un travail qui se doit d'éviter – ce sont les termes mêmes du philosophe – les résistances de la langue maternelle sacralisée ainsi que celles de la langue toujours risquée de l'étranger. Les analyses de Meschonnic font souvent plutôt état, au contraire, d'une facilité, ou du moins d'une limpidité de la tâche, une fois que sa nature a été comprise. En revanche, un texte à traduire est pour lui toujours sujet à une occultation d'ordre théorique au moment même où il est traduit. Cette occultation « théorique » de la traduction consiste précisément à occulter qu'elle est une traduction, c'est-à-dire qu'elle est le témoignage d'une différence sans essence. Si donc, comme le suggère Meschonnic, en matière de traduction, la trahison n'est pas envisageable comme défaillance technique ou comme effet de la difficulté pratique, puisqu'elle est bien plutôt d'ordre théorique, on ne peut corriger les effets de ce qu'il appelle l'occultation qu'en réaffirmant l'unicité primordiale du langage dans la diversité des genres de discours. Autrement dit, la trahison est une occultation par le signe, qui découle elle-même de la distinction artificielle (puisqu'abstraite) des divers domaines langagiers.

Alors que Paul Ricœur sépare les sphères et distingue des moments – la création poétique, d'une part, l'interprétation du texte, d'autre part, et enfin la traduction –, Meschonnic à son tour refuse

de distinguer ces sphères, au profit d'un traduire qui doit d'abord toujours se mettre à l'écoute du rythme du texte à traduire, s'il veut savoir ce qu'il y a à faire. Cela signifie très précisément que le *traduire le rythme* ne consiste pas à trouver des équivalences linguistiques mais bien plutôt à faire apparaître dans le texte à traduire, grâce à la traduction, cette dimension critique du rythme qui vient alors s'ajouter « historiquement » à la signification du texte original sans chercher à la remplacer. Autrement dit, traduire c'est créer du rythme dans un discours conscient de sa différence, c'est-à-dire conscient de sa tâche théorique et critique. Pour le dire autrement, traduire c'est toujours pour Meschonnic créer le passage de la sphère empirique à la sphère critique. On est alors ici très loin de vouloir séparer ou associer les opérations du comprendre de celles du traduire, de même qu'on ne cherchera pas des correspondances linguistiques en distinguant le sens de la forme. La traduction est *poétique* non par surcroît ou occasionnellement, mais parce qu'elle porte pour toujours l'unité du *théorique*, du *critique* et du *poétique* qui ne manquent pas d'exister ensemble dans « le poème ».

En ce sens, à la différence de Ricœur, pour qui on retraduit toujours en essayant d'accueillir une autre langue, souvent dans la continuité d'un prédécesseur, Meschonnic veut montrer les implications théoriques du domaine historique du traduire et du retraduire, en avançant l'idée que traduire et retraduire *ne fait rien* si on ne s'efforce de corriger des erreurs qui proviennent non d'une imperfection de l'acte qui serait inhérente à la multiplicité des langues, mais toujours d'une théorie déformatrice, associée plus ou moins consciemment à des intentions idéologiques d'oppression culturelle. L'espace du retraduire devient donc chez Meschonnic par définition la scène principale d'un véritable débat sur les méfaits et les bienfaits du théorique, sans cesser d'être néanmoins un espace du poétique, et tout en restant toujours politique. Chaque fois que l'on traduit mal, on veut nous faire croire qu'il n'y a pas mieux. Or, nous dit-il, traduire ne porte

aucune imperfection consubstantielle, mais seulement des imperfections liées aux implications idéologiques qui dictent « de l'extérieur même du *rythme* du texte à traduire » des règles conceptuelles. C'est pourquoi le rapport entre deux textes (poème et traduction) doit être immédiat et subjectif.

Dans cette perspective, il faut se débarrasser de tout ce qui « étouffe » l'espace même de la subjectivité transformatrice. Il y va du rôle actif des hommes dans l'histoire et par leurs discours subjectifs, dire que le discours ne change pas le monde, c'est déjà instaurer une coupure, qui relève d'une idéologie, entre dire et faire. La traduction change le monde, et le poème – telle est la formule désormais consacrée –, « fait quelque chose au langage ». « Dolet est pendu et brûlé pour avoir laissé entendre qu'il niait l'immortalité de l'âme en traduisant, dans Platon [...] après la mort, tu ne seras plus rien du tout » (Meschonnic, 1999 : 49). Si la traduction de Platon a scellé la perte d'Etienne Dolet, c'est bien parce qu'il n'y a pas lieu de « faire semblant » de pouvoir distinguer le *dire* du *faire*, ni de pouvoir se passer de *dire* et de *traduire*.

C'est pourquoi le véritable horizon négatif de la pensée critique du rythme, et de la traduction du rythme, n'est pas chez Meschonnic le mal traduire, ou encore le mal traduit dans son individualité passagère et hasardeuse, mais bien cette figure de l'*intraduisible*, postulat théorique majeur de toutes les mauvaises traductions.

C'est ici, cependant, que nous proposons de situer ce point d'intersection entre l'universalité empirique et l'universalité culturelle dont il a été question précédemment. Un certain nombre de précisions nous permettront de reprendre cette question à propos plus précisément du poème brésilien.

En effet, la pensée de la traduction est chez Meschonnic intimement liée à une certaine réflexion historique, et le préjugé de l'intraduisible est soumis par lui à une généalogie. En se penchant sur le passé européen « furieusement traducteur », il rendra hommage aux bonnes intuitions de cette culture de la traduction, mais fera aussi, dans le même temps, la généalogie du mauvais traduire occidental, qui s'intensifie d'après lui plus particulièrement à l'occasion d'une certaine pratique de l'universalité idéologique de la langue française à partir de la Renaissance (on pense ici aux prescriptions de « ne pas traduire » qui sont au cœur de la célèbre *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay, mais on retrouve aussi bien ces mêmes prescriptions sous une forme inversée dans la formule de Rivarol : « ce qui n'est pas clair n'est pas français »). De l'impossibilité de traduire comme condition de l'enrichissement de la langue « en formation » de Du Bellay, au mythe de la clarté supérieure de la langue française qui gagne ensuite les esprits, l'idée est la même, puisque c'est toujours en partant de l'idéalité « culturellement située » de la langue que l'on conclut à l'absence d'équivalence entre les langues, alors que, selon la pensée du rythme, le véritable acte de traduction concerne uniquement et chaque fois des discours singuliers.

Selon Meschonnic, ce mauvais traduire, qui traduit donc surtout un « mal penser » historique, trouve son couronnement dans les doctrines philosophiques allemandes, dont il n'a de cesse de dénoncer les prolongements sous diverses figures de la modernité : « la seconde raison qui accroît le marasme des épuisés du sens est la théologique hégélienne », dit-il, « qui nous a épuisés de fins. Fin de la poésie, fin de l'art... la sortie-Nietzsche ne jouant pas plus que le rôle d'une figure de rhétorique dans le discours sur la raison, la modernité, la crise. Fausse sortie, comme au théâtre » (Meschonnic, 1988 : 304). Grâce à cette généalogie, ce qui apparaît, c'est que l'histoire

du traduire, en étant aussi celle du *non traduit*, est ce qui aura débouché, finalement, sur l'idéologie de l'intraduisible sous ses différentes formes.

C'est ainsi qu'il existe par exemple un lien, d'après Meschonnic, relisant l'histoire de la culture européenne, entre le *fait* de la traduction de la Bible en grec, puis de sa retraduction en latin à partir du grec, et la *pensée* heideggérienne de la poésie comme lieu de dévoilement exceptionnel de l'être au-delà de la métaphysique. Ce que la traduction grecque impose à la Bible en la remplaçant dans les autres traductions ultérieures, c'est une certaine réduction de la vérité biblique au *sens des mots*. Cette même démarche guide la relecture de l'histoire occidentale par Heidegger, lequel redouble la réduction de la vérité au *sens des mots* d'une réduction du *sens des mots* à la *pensée du signe*. Ainsi, ce qui n'a pas été traduit (en grec), sous l'effet, déjà, d'une certaine idéologie, deviendra intraduisible sous l'effet de la reprise philosophique de cette idéologie puisque, pour être traduit, il faudrait se dire désormais selon les règles de cette pensée du langage comme signe, c'est-à-dire, ne pas se dire du tout.

Le discours théorique de Meschonnic œuvre en ce sens dans l'espace délicat d'une critique de l'historicisme qui cherche à éviter l'emprise historiciste. Il faut pouvoir montrer, pense-t-il, que la vision historiciste elle-même, qui vient chronologiquement après la traduction de la Bible ou la Querelle des Anciens et des Modernes, radicalise le mal traduire, notamment par la pratique philologique, mais n'entretient pas de rapport de causalité historique avec les pratiques qui l'ont précédée. Ce qui est à saisir, c'est donc le caractère d'effacement de différence qui a lieu dans l'histoire et dans la traduction, fait qui est toujours grave puisque la traduction qui efface procède en même temps à l'effacement de cet effacement, en faisant semblant de n'avoir, en quelque sorte, rien effacé. Notons sur ce point qu'une préface d'un traducteur soucieux de signaler ses propres limites ne fait qu'aggraver son cas, puisque toute préface qui fait état de l'effacement de

la traduction qui la suit est un aveu d'intraduisible – et donc, une tentative d'effacer le caractère d'occultation qui caractérise l'intraduisible.

Meschonnic s'emploie à réfuter systématiquement toutes les implications des théories spéculatives de l'art dans *Critique du Rythme* comme aussi dans *Politique du rythme*. Il refuse notamment la sacralisation de la Poésie comme art supérieur et ne reconnaît à celle-ci aucune mission ontologique exceptionnelle. C'est le rythme (à traduire) qui est bien chez lui la preuve qu'un texte n'est pas ce qu'un discours parallèle lui prescrit d'être, de même que l'essence du poème n'est pas autre chose que le poème. Il n'existe donc pas, pour lui, de problèmes linguistiques généraux de la traduction autres que les effets pervers de la pensée du signe.

Pour les mêmes raisons, le saucissonnage d'un texte, tel qu'il est opéré par le structuralisme, la sémiotique, le formalisme, la grammaire générative etc., repose sur une fâcheuse confusion entre le signe et le concept. Jakobson est ici plus particulièrement visé, qui dans *Essais de Linguistique générale* (1963) définit les différents sens de la traduction selon différentes manières d'interpréter le signe linguistique. À quoi Meschonnic oppose que l'idée même qu'un signe, concept opératoire abstrait de la linguistique (à ne pas confondre avec le mot inséré dans le discours), puisse « dire » quelque chose de la traduction, induit d'abord la croyance qu'il dirait toujours la même chose (puisque'il est toujours le même signe), ensuite qu'il exprimerait une *essence* à interpréter, et, pour finir, qu'il porterait dans son rapport à d'autres signes une vérité en soi. Dans l'historicisme des théories spéculatives comme dans le structuralisme, cette mauvaise compréhension du signe conduit elle-même à une conception de la traduction comme pratique qui doit toujours faire la même chose, alors que traduire est l'acte d'un discours : il s'agit donc bien de pouvoir faire *autre chose* à chaque fois.

C'est donc au terme de ces analyses historiques et critiques que se forge une idée juste du rythme :

Dans l'état actuel de la théorie du langage et de la littérature, confronter les deux termes de rythme et de traduction ne consiste plus à rappeler, banalement, stylistiquement, qu'il y a du rythme dans un texte, et que la traduction doit en tenir compte. Ce serait en rester au sens traditionnel du rythme, et à la théorie traditionnelle. Le rythme met en question la régie du signe, le primat du sens. Le rythme transforme la théorie du langage tout entière. Il y a à en tirer les conséquences pour la théorie et la pratique de la traduction. Ce qu'on n'a guère fait jusqu'ici. Et qui déclenche des résistances. En quoi traduire apparaît comme le révélateur des théories, et une pratique qui impose de théoriser. Il s'agit de montrer que le rythme, comme donnée immédiate et fondamentale du langage, et non plus dans sa limitation formelle et traditionnelle, renouvelle la traduction et constitue un critère pour l'historicité des traductions, leur valeur. Leur poétique et leur poéticité. (Meschonnic, 1999 : 123)

Le contexte argumentatif est d'une étonnante clarté ; un traducteur n'a pas affaire à de l'intraduisible ; il ne doit pas chercher à disparaître (et Luther n'a pas disparu), et il ne peut pas devenir neutre ; il n'est ni fidèle, ni infidèle, car il n'existe ni génie de la langue ni esprit d'une nation ; il n'y a finalement aucun rapport entre deux langues ni entre une langue et une culture (rapport d'implication, d'inclusion, d'exclusion) si ce n'est dans les discours qui informent ce rapport. Par conséquent, traduire le rythme signifie traduire la différence en devenant la différence ; ce qui explique d'ailleurs, comme le dit Meschonnic, que la bonne traduction, de même que les bons textes, vieillisse.

Dans le rythme du chien

Il s'agit, dans un second temps, de confronter cette *poétique du traduire* (dans sa double dimension d'universalité factuelle et culturelle) à un poème écrit par João Cabral de Melo Neto en 1949, « O cão sem plumas », dont il existe une traduction française par Renaud Barbaras intitulée « Le chien sans plumes » (Barbaras, 2011 : 315–349)¹. Cette confrontation a pour objectif d'apporter un éclairage dynamique à double sens : si, d'un côté, on pourra partir de la traduction existante pour la discuter sur certains points à la lumière de la *poétique du traduire*,

c'est-à-dire en écoutant le rythme, d'un autre côté on pourra également partir du poème pour se demander si sa traduction en français peut rendre compte de tous les phénomènes critiques et théoriques inclus dans le rythme de son discours. Cela pourra revenir à se demander si toute la signifiante du poème est bien dans son rythme, au sens où tout pourrait en être traduit. Au terme de cette analyse, on reviendra sur la question de la langue, non comme phénomène abstrait et général, mais comme rapport affectif à la culture. L'exclusion par Meschonnic de toute idée de langue hors du champ des problèmes de traduction retiendra ici l'attention lorsqu'il sera à nouveau question d'aborder le thème de l'intraduisible.

Le choix du poème n'est pas fortuit : avec « Le chien sans plumes », l'idée de débordement de sens dans et par le rythme organisateur du discours devient centrale ; il n'est donc pas question de *s'y mettre* comme s'il s'agissait de se défaire d'une mauvaise habitude de lecture. C'est bien déjà contre l'idéologie du signe que ce discours transformateur prend forme pour évoquer poétiquement le fleuve *Capibaribe* « dans son rythme » : 51 strophes, 4 sous-parties, autant de sous-titres placés à droite du corps des strophes entre parenthèses. Le poème est sans musicalité des mots pris séparément ; il n'absolutise pas la contrainte métrique (qui est un faux rythme), ne cède ni au concept, ni à la suggestion d'essences, et n'exprime pas de vérités générales. Sans effets de mots, le poème ne rime pas, ni n'explore la scission dichotomique du signifiant et du signifié.

Les phénomènes de répétition lexicale et de parallélisme syntaxique y organisent l'espace en refusant systématiquement « l'autonomie de signification » des mots seuls, puisque les mêmes entrent sans arrêt dans de nouvelles relations prédicatives qui les empêchent de se figer en un sens ou en un usage. On pense par exemple ici aux tensions sémantiques introduites par des discordances entre les strophes et les sous-titres (qui relèvent de ce que Meschonnic appelle

« l'oralité »). Ces derniers semblent se présenter, en effet, comme des éclaircissements « du contenu narratif », alors qu'en fait ils ne « disent pas la même chose » que le « corps strophique » du poème.

Plus généralement, dès le départ, le procédé poétique de base consiste à *retrouver* les mêmes mots *ailleurs*, et l'efficacité est assurée par le fait qu'il s'agit d'une technique combinatoire, grâce à laquelle plusieurs mots, qui se côtoient, se retrouvent ensuite *ensemble* ou *séparément*. Dans ces jeux d'images, pour parler du fleuve, les mots *negro* et *mendigo* par exemple s'associent d'abord, puis se dissocient : « Il s'ouvre en fleurs / pauvres et noires / comme des noirs / il s'ouvre en une flore / sale et plus mendiante / comme le sont les mendiants noirs. » Qui se retrouve plus loin : « ses îles noires de terre ». Mais qui se retrouve aussi dans : « à tout ce qui dans le fleuve / est fleurs de terre, / image de chien ou mendiant ».

Si la traduction du rythme, au sens prosodique et critique, doit être attentive à ce type de phénomène, elle veillera au respect de la place des syntagmes et au maintien des structures et des lexiques répétitifs qui constituent ici un procédé discursif puissant de contestation du pouvoir d'évocation des « mots de la langue ». Ce que fait d'ailleurs la très bonne traduction de Renaud Barbaras, qui n'a pas cherché, dans l'ensemble, ni à embellir, ni à alléger le texte. Sur un certain nombre de points, le traducteur cède malgré tout au besoin de *respiration linguistique* et, diversifiant un peu son lexique, il produit alors quelques « contresens rythmiques » qui, contrairement à l'intention d'augmentation des effets poétiques, débouchent sur des neutralisations d'effets rythmiques.

Ainsi, au début du poème, dans la deuxième strophe, il est question : « d'hommes plantés dans la boue ; / de maisons de boue / coagulées dans la boue / paysages d'amphibies / de boue et de boue [...] » qui devrait se retrouver dans la strophe 12 : « où commence le fleuve / où la boue

commence du fleuve / où la terre commence de la boue / où l'homme, / où la peau / commence de la boue [...] ». Le traducteur a pourtant préféré dans ce second cas traduire le mot *lama* par le mot *vase*, même si le mot en portugais est dans tous les cas *lama*, qui signifie *boue* (par opposition à *lodo*, *vase*). L'important ici n'étant pas la signification de ce mot, mais bien sa répétition. De même, à la septième strophe, on trouve cette image : « il a, le fleuve, / un accouchement lent et invertébré [...] ». Cela devrait se retrouver à la quarante-huitième : « de ses gelées de terre ; / en accouchant / de ses îles noires de terre ». Le traducteur a choisi « en engendrant / ses îles noires de terre ». Là encore, le verbe portugais est volontairement le même : *parir*. Un cas plus subtil se présente pour la traduction de la préposition *entre*, qui occupe une place majeure dans le processus rythmique du poème, en réalisant tout à la fois syntaxiquement et sémantiquement la mise en relation *entre* les mots. On la trouve au début de la deuxième partie : « Entre le paysage / le fleuve coulait. » On devrait aussi s'en souvenir à la fin du poème, à la strophe 43 : « vivre / c'est aller entre ce qui vit » et non pas « vivre / c'est aller parmi ce qui vit. »

On veillera également à contourner tout effet lyrique, par le choix de formulations aussi proches que possible de la langue quotidienne prise comme élément critique, c'est-à-dire comme ce qui doit précisément *faire oublier* la langue. Ainsi, à la strophe 28 : « Ce qui est difficile, c'est de savoir » plutôt que : « difficile est de savoir ». Et à la strophe 13 : « on les voit remuer », au lieu de : « les voilà remuant ». De même, à la strophe 14 : « Est-elle, l'eau de ce fleuve / le fruit d'un arbre ? » au lieu de : « Serait-elle, l'eau de ce fleuve / le fruit de quelque arbre ? »

« Le chien sans plumes » contient aussi quelques ellipses qui révèlent en creux le jeu rythmique de la syntaxe. Ne faudrait-il pas conserver l'agrammaticalité des deux ellipses poétiques suivantes : « Um cão sem plumas / é quando uma árvore sem voz / É quando de um pássaro / suas raízes no ar », c'est-à-dire « Un chien sans plumes / c'est quand un arbre sans voix / c'est quand

d'un oiseau / ses racines dans l'air » ? Ces ellipses de la dix-neuvième strophe s'insèrent dans un contexte sémantique d'expression de la *qualité négative* préparé par un parallélisme dès la strophe précédente : « Comme le fleuve / ces hommes / sont comme des chiens sans plumes / (un chien sans plumes / c'est plus qu'un chien saccagé ; / c'est plus qu'un chien assassiné » qui continue dans « Un chien sans plumes / c'est quand un arbre sans voix / c'est quand d'un oiseau / ses racines dans l'air / c'est quand une chose / on la ronge si profond / même ce qu'elle n'a pas). »²

Ces répétitions, ces parallélismes et ces ellipses vont parfois dans le sens du langage courant, et parfois dans le sens inverse, preuve qu'il s'agit bien du rythme propre au poème et à lui seul. Aussi bien, la réduction des effets poétiques demande un effort de réflexion critique : par exemple, à la quinzième strophe, la forme interrogative doublée d'une conjugaison au parfait ne donne guère le choix en français qu'entre le familier et le pompeux. Ainsi : « Aquele rio [...] foi canção ou fonte em alguma parte ? » Traduit par R. Barbaras : « Ce fleuve [...] fut-il chanson ou source quelque part ? ». Nous proposerions plus simplement : « Ce fleuve [...] s'est-il retrouvé chanson ou fontaine quelque part ? » Pour de raisons similaires de simplicité, à la strophe 41 : « jusqu'aux îles soudaines / affleurant joyeuses » semble préférable à « affleurant allègres » (pourtant plus proche phonétiquement du portugais *alegres*).

On constate grâce à ces remarques que la *poétique du traduire* apporte une contribution critique décisive, en invitant à hiérarchiser au mieux les priorités d'une traduction concrète du rythme du poème. La nature de cet apport n'est pas de fournir une théorie à ce qui serait, par ailleurs, une pratique, mais de nourrir la réflexion sur la dimension critique du poème lui-même. Par ordre d'importance, on s'ouvre alors : d'une part, à la visée *antisémiotique* du poème, d'autre part, à la répétition et aux ellipses comme effets de rythme organisateur, et enfin, à la simplicité d'un

discours qui cherche à faire « oublier sa langue ». Le poème de João Cabral de Melo Neto, à cause justement de sa dimension critique, se prête fort bien à ce travail de traduction « révélateur de critique » par le rythme.

Toutefois, le caractère très perceptible, et donc très traduisible, de cette *matière rythmée critique* devrait éveiller quelques soupçons. Tout d'abord, on peut se poser une question de méthode. Au fond, l'écoute du rythme comme phénomène critique peut-elle se passer d'une interprétation³ du poème comme pensée de « anti-signe » ? Et face à un poème qui *pense* sa propre critique, comment ne pas *reproduire* sa visée critique ? Comment, alors, échapper aux deux écueils du *calque* et de l'*interprétation* ?

Ensuite, on peut remarquer aussi que ce poème fait apparaître en retour l'ambiguïté proprement culturelle de la pensée meschonnicienne du rythme. En effet, *comprendre* et *reproduire* sont deux écueils mûris par Meschonnic à l'ombre d'une idéologie du signe qu'il s'agit de contester. Dans ce sens, interpréter et calquer semblent en fait toujours déjà pensés (certes négativement) dans le creuset d'une lecture militante que doit réaliser la langue de réception : c'est elle, avant tout, qui est à critiquer. Or, le poème, dans sa position d'historicité, *milite* déjà dans une « autre langue » pour sa propre indépendance à l'égard de la langue. Or si son rythme n'était ni interprétable ni reproductible, cela ne signifierait-il pas qu'il reste dépendant d'un acte politique toujours lié malgré tout à la langue de la réception ?

Si, on l'entend bien, partir du rythme signifie, d'une part, refuser d'identifier le traduire au comprendre, au sens de Georges Steiner, autant que refuser, d'autre part, de rapporter les choix de traduction au jeu interprétatif des signes pris dans une langue, au sens de Jakobson, on peut tout de même se demander s'il ne faudrait pas admettre pour la traduction une certaine dimension interprétative, non pas sémiologique ou conceptuelle, mais en quelque sorte « à même » le

discours contestataire, en rythme imprévu, que l'on rencontre de façon critique. Ce qui équivaudrait à passer du rythme comme organisation de tout discours à l'idée de représentation concrète d'un rythme dont on « apprend quelque chose ». Car, en effet, qu'en serait-il *réellement* d'une démarche qui n'entend par avance *traduire* des autres, sans les copier, que ce qui est utile à sa propre transformation critique ?

Il faut pourtant se rendre à l'évidence du poème « Le chien sans plumes » : son rythme est un discours subjectif critique et conscient qui pose le problème de la traduction du rythme non seulement comme loi discursive interne mais aussi comme commandement normatif s'exerçant sur ses lecteurs. Ici, nulle sacralité de la Poésie, nulle oppression par l'idéologique, et nulle répétition d'une même essence. Tout est dissous dans le discours, dans ses parties et dans son tout, qui « fait ce qu'il veut » des signes parce qu'il choisit de les ignorer. Ainsi, la théorie critique du poème est bien là : mais elle est, déjà, l'accomplissement du rythme qui déborde de façon critique toute idée préalable du rythme. Alors en effet, ce qui est rendu problématique, c'est la possibilité de traduire l'altérité consciente et négative du poème lui-même. Car cette conscience poétique du poème brésilien est indissociable d'une vision critique du rapport au langage qui n'est elle-même rendue possible qu'au prix d'un certain rapport symbolique et affectif à la langue d'écriture du poème. C'est donc un poème qui inclut sa propre interprétation d'un certain rapport à la langue à partir de sa position historique. En surinvestissant ce rapport pour « faire quelque chose au langage », le poème sature le rythme critique de son discours afin que survienne une forme d'interprétation de sa double position culturelle : celle d'un *soi* construit *contre l'autre*. Le poème ne « fait pas quelque chose au langage » ; il fait plutôt en sorte que « sa langue », interprétée comme affectivité subjective, « fasse quelque chose au langage ». La langue

n'a donc pas, évidemment, de réalité *essentielle*, mais elle joue pourtant bien un rôle de médiation critique.

Dans le but d'éclairer cette hypothèse, on analysera successivement deux problèmes de traduction posés par « Le chien sans plumes ».

Le problème de la répétition

D'abord, celui de la répétition lui-même, qui, à bien regarder, brouille complètement la possibilité de distinction entre le littéral et le métaphorique. Meschonnic nous dit bien qu'on ne doit traduire ni du littéral (calquer) ni du métaphorique (interpréter), puisque dans les deux cas on se pose la mauvaise question du sens d'un mot entendu comme signe, c'est-à-dire comme entité porteuse d'un sens en soi. Mais que fait-on lorsque la répétition rythmique est coextensive du littéral (sens propre) et du métaphorique (sens figuré) ? S'il a bien vu que la Bible n'était écrite ni en vers ni en prose, et que le problème ne saurait être de la faire rentrer dans la métrique étriquée du français, ni de la dissoudre dans la mauvaise prose, à quelle idée juste du *traduire* « Le chien sans plumes » peut correspondre quelque chose qui n'est ni un problème de traduction littérale, ni un problème de traduction métaphorique, mais un problème de construction poétique ?

Prenons quelques exemples : c'est dans le domaine de la prédication verbale qu'ils seront les plus convaincants. Analysons un premier cas, celui d'un verbe simple qui devient éloquent vers la fin du poème. Toute cette dernière section, sous-titrée fort à propos « Discours du Capibaribe » s'emploie à rassembler des mots qui à présent, au lieu de *couler* comme l'eau du fleuve, sont appelés à s'entrechoquer. Car le mode d'être du mouvement a changé en cours de route, et ce qui était de l'ordre de la dissolution commune devient de l'ordre de la composition atomique. À cette occasion, le verbe qui revient sous la plume du poète est *chocar*. Mais en fait, les répétitions

finales de ce verbe sont déjà un effet de connotation intensément critique par rapport à un passage bien antérieur où le verbe était pris dans un autre sens. Ainsi, à la strophe 13, le poème dit : « (É nelas, / mas de costas para o rio, / que "as grandes famílias espirituais" da cidade / chocam os ovos gordos de sua prosa [...] » Traduit par Renaud Barbaras : « (C'est là, / mais le dos tourné au fleuve, / que "les grandes familles spirituelles" de la ville / couvent les gros œufs de leur prose [...] »). En effet, *couver* est bien l'un des sens possibles de *chocar*. On retrouvera donc ce verbe à la fin du poème (à la strophe 43), et on se souviendra en le relisant de son usage différentiel : « O que vive fere. / o homem, / porque vive, / choca com o que vive / Viver / é ir entre o que vive. » Et juste après (dès la strophe suivante) : « O que vive choca, / tem dentes, arestas, é espesso. » Il ne s'agit plus de couvrir, mais d'un entrechoc blessant (soutenu par le verbe *ferir* : « ce qui vit blesse ») que l'on peut interpréter en français comme plus ou moins corporel, selon que l'on traduira *chocar* par *heurter* ou *s'entrechoquer*.

Autrement dit, l'effet connotatif intentionnel en portugais est le suivant : ces familles qui tournent le dos au fleuve et à ses miséreux couvent leur propre discours ; mais le discours du poème met toute son énergie à s'y opposer, et cette énergie est double, puisqu'il faut faire vivre le fleuve et en même temps exclure de l'univers sensible et visible ceux qui lui tournent le dos. Contre ceux qui couvent les œufs de leur prose, ceux qui *heurtent* et *se heurtent*. Ils ont un corps qui domine à présent la logique du signe. Elle les oublie, puisqu'ils ne se disent que comme sujets, et non comme essence, mais le poème les rappelle par un combat vital. La quatrième et dernière sous-partie commence d'ailleurs par « Ce fleuve / est dans la mémoire [...] ». De cet entrelacs qu'est une subjectivité de chair, on peut en parler : « l'homme / parce qu'il vit, / se heurte à ce qui vit ». On en retrouve les suggestions dans toutes les métamorphoses de cette chair : chien, boue, sang, sucre, gelée, fruit etc. Mais avec le choix du verbe *heurter*, une dimension est alors perdue

pour la connotation en français dans au moins l'un des deux usages de *chocar* à la fin : celle du *dérangement* que produit la vie désirante et misérable, et qui faisait déjà tourner le dos aux grandes familles spirituelles du Recife, choquantes et choquées. C'est donc le verbe *choquer* qui aura la préférence de Renaud Barbaras, qui traduira alors : « l'homme, / parce qu'il vit, / choque ce qui vit ». Et juste après : « ce qui vit choque / a des dents, des arrêtes, est épais ». Dans ce dernier vers, la connotation de *dérangement* aurait pu être maintenue au moyen du verbe *heurter*, mais pas dans le vers qui précède immédiatement. Inversement, les connotations corporelles de *choquer* mis pour *chocar* au lieu de *heurter* sont très faibles dans ce même vers.

Ce cas de parasitage connotatif entre les deux langues, portugaise et française, fait apparaître d'une manière assez simple le problème du choix interprétatif : il est ici convoqué dans la mesure où le sens littéral est sans cesse délittéralisé, non pas à cause d'un écart métaphorique référentiel dans un ailleurs métapoétique, mais par l'organisation d'une répétition prédicative qui force le littéral à devenir en quelque sorte la métaphore de lui-même. Et il n'est pas certain – il est même au contraire assez discutable – qu'un tel procédé pourtant immanent, rythmique, discursif et subjectif, puisse se passer de l'interprétation du sens des mots dans les langues de départ et d'arrivée.

On s'en tiendra ici à l'évocation d'un dernier cas, verbal lui aussi, et crucial, puisqu'il concerne le début du poème, c'est-à-dire le commencement du discours. Il s'agit donc de la première strophe : « A cidade é passada pelo rio / como uma rua / é passada por um cachorro ; / uma fruta / por uma espada. » Ici, les connotations verbales sont renvoyées à la comparaison qui a lieu dans le poème lui-même. L'usage du verbe enfreint la règle grammaticale : la voix passive, construite avec l'auxiliaire *ser*, ne régit pas les verbes intransitifs. Le sens littéral du verbe *passar* ne peut donc pas être conservé, et la préposition *por* (qui dans la voix passive introduit l'agent) crée une

ambiguïté qui porte volontairement sur le caractère actif et passif de l'acte de mouvoir. Le fleuve peut passer *par* la ville, mais la ville ne peut être passée *par* le fleuve, en tous cas pas littéralement. Pourtant, le sens n'en sera pas pour autant métaphorique : il faudra que le lecteur sache à la fin du poème que tout *passa* par le fleuve qui *passa* partout, et que donc, la ville comme tout le reste, est bien passée par lui. Cet effet ne s'obtient pas par une substitution immédiate, par exemple de *passar* pour *traverser*, qui pourrait donner en traduction : « la ville est traversée par le fleuve ». Il viendra au contraire comme un effet final, c'est-à-dire dépendant de la « totalité » du poème ; comme un effet du mouvement dynamique du tout sur les parties. Or le problème de la traduction de ce verbe est celui de la maîtrise de cet effet métaphorique final, c'est-à-dire rythmique. L'agrammaticalité produit une connotation très précise en portugais : celle de l'inclusion mutuelle de la temporalité et de la spatialité. *Passar*, sous cette forme passive, c'est être passé par un temps en étant passé dans l'espace, et le référent de cette image est également le discours lui-même, qui vient de commencer à joindre le temps et l'espace. Et c'est la mise en relation des mouvements spatio-temporels, par leur comparaison, qui permet de comprendre le poème : ce qui se passe entre la ville et le fleuve, c'est aussi ce qui se passe entre la rue et le chien ou entre le fruit et l'épée.

On remarquera donc que, du début à la fin, tous les sens littéraux des verbes se trouvent sous la dépendance de cette métaphoricité du mouvement total qui est le poème lui-même, et on retrouve encore un écho de la comparaison des verbes entre eux dans les tout derniers vers du poème : « comme un oiseau / à chaque seconde / mérite son vol »⁴. *Mériter* est ici une interprétation de la signification éthique du mouvement physique et cosmologique total. La périphrase originale *vai conquistando*, littéralement redondante par rapport à *cada segundo*, signifie mot à mot « petit à petit fait la conquête », « conquiert peu à peu ». Mais on n'est conduit à la signification éthique,

et donc, à l'idée de liberté, qu'en regard d'une métaphoricité totale de l'ensemble des verbes de mouvement, pourtant pris *au plus près*, littéralement, comme des verbes de mouvement : passer, couler, stagner, s'engluer, tomber goutte à goutte, être écrasé, s'arrêter, être envahi, rejoindre, accoucher, coaguler, heurter, se heurter à, pour mériter enfin son vol.

Or, cet étirement du procès métaphorique à la totalité du texte dépend décisivement de l'agrammaticalité initiale, mais dépend tout autant du maintien des sens littéraux des verbes de mouvement qui s'enchaînent. Tout le problème qui semble alors posé est celui d'une traduction capable d'étendre de même à la totalité du texte ce procès métaphorique qui est et n'est pas le sens littéral, mais qui conditionne en tout cas la saisie des parties dans le tout et du tout dans ses parties. Là encore, on voit difficilement comment le *traduire* pourrait se passer d'interpréter, cette fois-ci en regard d'une idéalité : l'idée de solidarité synthétique entre les parties et le tout.

Remarquons au passage qu'il serait intéressant d'interroger la notion de « totalité du texte », qui semble aller de soi dans la *poétique du traduire* pourtant si critique à l'égard des idéalités conceptuelles. Qu'un texte, quel qu'il soit, manifeste en même temps la capacité rythmique interne d'être une unité sans principe d'unification idéal, cela semble problématique. Dans « Le chien sans plumes » en tout cas, c'est par l'imagination et non par un concept arbitraire que le *Je* continue d'organiser subjectivement la totalité du discours, sans cesser d'en donner des images qui le donnent en retour. Sa traduction « subjective » supposera aussi sa relève imaginative. Ce qui permet de donner au rythme subjectif une dimension cosmique, comme le suggère Bachelard : « À sa naissance, en son essor, l'image est, en nous, le sujet du verbe imaginer. Elle n'est pas son complément. Le monde vient s'imaginer dans la rêverie humaine » (Bachelard, 1943 : 22).

Le problème du deuil de la traduction

Nous souhaitons ensuite poser à nouveaux frais le problème du deuil de la traduction à la lumière du rythme du poème choisi. En effet, c'est ici le deuil de la beauté de la langue qui assure l'efficacité du « faire quelque chose au langage ». Les mots, parce qu'ils se répètent, veulent dire que de la beauté de la langue il n'y a rien à dire. Mais ce deuil n'est pas purement abstrait : dans « Le chien sans plumes », la répétition rythmée scelle la perte assumée de l'idéal symboliste longtemps identifié (par le poète brésilien) à la figure tutélaire de Mallarmé. Ce dernier se retrouve d'ailleurs métaphorisé à l'intérieur du poème, où il est lui-même le médiateur métaphorique au moyen duquel la signification symbolique de la mer, et par la même occasion de la « mort par le signe », peut être saisie. Car, contrairement au fleuve boueux, la mer est pure et mortelle, comme l'est « un poète pur / polissant des squelettes, / comme un rongeur pur / un policier pur » et grâce à « son silence atteint / au prix de toujours dire / la même chose ». La répétition rythmée, en quelque sorte, métaphorise ce deuil d'un idéal qui est lui-même vu comme répétition dramatique. La politique du signe dissémine son incompréhension du rythme en en faisant l'intervalle régulier des vagues, comme il est dit aussi par Meschonnic lisant Benveniste (*Problèmes de linguistique générale I*, 1966). Mais le poète brésilien ne s'y trompe pas.

C'est pourquoi ce deuil concret de la belle langue est indissociablement une réflexion sur les pouvoirs du discours « malgré la langue » et « grâce à la langue ». Et ce sont des pouvoirs du discours « dans une autre langue ». Le deuil du discours de l'autre (Mallarmé), de son rapport ambivalent à l'idéal et à sa perte, comprend les moments contraires du discours ambivalent de l'autre, en reconnaissant d'abord le rapport affectif et subjectif à l'idéal de la langue *autre*. Cela rend possible le deuil critique de l'idée abstraite de la langue comme principe organisateur, mais sans renoncement à la possibilité de rapport concret et affectif à sa langue propre comme

médiation du rythme. En langue portugaise, le deuil s'accomplit donc dans le poème à la fois comme perte d'idéal et comme langue sauvée. Toute l'ampleur affective du « chien sans plumes » brésilien tient en effet au caractère médiateur d'une langue impropre à la beauté, c'est-à-dire rebelle à la politique du signe, mais propre, par là même, à la critique du rythme. Ne pas le voir, c'est manquer un élément essentiel de la critique : qu'il existe des différences qui interprètent leur altérité comme puissance affective rendant le sujet capable de se penser comme négation. C'est-à-dire non pas comme victime d'une occultation, mais comme agent contre sa propre occultation.

Dans « Le chien sans plumes », João Cabral critique le symbolisme de Mallarmé et le pense comme porte-voix de la politique du signe : il rend Mallarmé intraduisible ; et il se rend donc intraduisible. Faut-il et peut-on traduire cela ? Si Meschonnic peut « sauver » Mallarmé et pas Saint-John-Perse, João Cabral peut aussi bien ne pas sauver Mallarmé. En ce sens, le poème brésilien est déjà, d'avance, le discours auto-interprétant un certain refus rendu possible par la médiation linguistique. Pour le dire autrement, que la « langue » ne soit pas une réalité, mais une idéologie, est une proposition critique qui relève elle-même de l'histoire et ne peut donc pas avoir une signification univoque ; *ne pas exister* en tant que langue ne signifie pas concrètement la même chose pour tout discours subjectif et tout poème.

À la lumière de ce qui vient d'être dit, admettons alors que l'historicité appelée de ses vœux par Meschonnic ne peut (pas) se réduire à un rapport rénové avec des discours qu'on aurait soi-même oubliés ou déformés, mais doit tenir compte des discours qui nous ont déformés, et encore de ceux qui n'ont pas existé, et qui nous ont déformés en ne nous formant pas. Si l'historicité réussie consiste bien à traduire poétiquement l'altérité, il faut bien admettre que, tout discours portant en

lui sa propre théorie du langage, la théorie n'échappe pas davantage que le reste au dialogue poétique de l'historicité.

Historiquement, dans le rythme de ce fleuve poétique, ce qui compte c'est de *n'être pas* le cygne mallarméen. Le mot de la langue redevient alors significatif, lorsque son *intraduisible* relève non plus de sa « nature linguistique » mais de sa propre interprétation différentielle : ainsi du mot *pluma*, différent en portugais de *pena* mais aussi de *plumagem*. Le mot, dans son rapport différentiel de discours à discours médiatisé par la langue de création du poème, « veut » n'être pas la traduction du « plumage » mallarméen. Il veut, le mot *pluma*, risquer à tout instant de devenir répétition de la parure mallarméenne, mais sans jamais le devenir. Il veut être ce risque évité de la traduction / reproduction et ce deuil accompli par un *intraduisible* intraitable conceptuellement. *Plumas*, que le chien n'a pas, diffère du plumage par où le cygne est pris : ce simple rappel métaphorique d'un drame linguistique du « français étranger » sera-t-il visible dans sa traduction en français ? Cela n'est pas certain, et on peut donc dire que toutes les figures *différentes* ne sont pas d'avance comprises, même dans une *poétique du traduire* qui cherche courageusement à assumer son discours comme « actualisation d'altérité ».

« Peut-on entièrement traduire ce que le poème fait au langage ? » Alors que Meschonnic pense le rythme comme découverte de la différence de tout discours, y compris la traduction, le rythme *du chien* est déjà lui-même une figure de l'altérité qui refuse l'altérité et demande interprétation. En un sens, l'ambiguïté de la *poétique du traduire* est bien là : alors qu'elle voudrait honorer toutes les places subjectives et historiques qui existent dans le monde du langage, elle tient aussi sa logique critique des torts précis de la mauvaise traduction de plusieurs grands textes en français. L'outil critique, pensé contre un certain « esprit français » et pour la diversité du monde, est en même temps un outil critique à l'usage des francophones, afin qu'ils dépassent les préjugés

idéologiques émanant de l'histoire de l'idéal de leur propre langue. L'histoire des mauvaises traductions, qui révèle l'historicité fondamentale du traduire, est en fait indissociablement l'histoire des traductions en français (et des violences conceptuelles en allemand). Du coup, l'idéal éthique de l'altérité, dans la *poétique du traduire*, consiste à décider d'avance que le problème de l'intraduisible se pose et se résout en français.

Pourtant, le rapport d'une subjectivité à une langue concrète dépasse le fait de l'absence de tout rapport entre les langues : il ne peut pas toujours être compris simplement de discours à discours, dans la mesure où il peut aussi être fonction d'un idéal éthique d'altérité dans le cadre duquel un certain intraduisible est nécessaire pour en dissiper un autre.

Notes

¹ L'édition est bilingue, ce qui nous permet de nous y référer à la fois pour le texte original de João Cabral de Melo Neto et pour sa traduction par Renaud Barbaras.

²Dans la traduction de Renaud Barbaras : « Comme le fleuve / ces hommes / sont comme des chiens sans plumes / (un chien sans plumes / est plus / qu'un chien saccagé ; / est plus / qu'un chien assassiné. / Un chien sans plumes / c'est quand un arbre est sans voix. / C'est quand d'un oiseau / les racines sont en l'air / C'est quand une chose / est rongée si profond / jusqu'à ce qu'il n'y a pas) ».

³Selon Meschonnic, il faut éviter l'interprétation en deux sens : soit comme priorité accordée au sens d'un texte, soit, au sens de Jakobson, comme primat du signe « porteur de vérité ».

⁴ Pour ce vers, nous nous éloignons considérablement de la traduction de Renaud Barbaras.

Bibliographie

Éditions de référence

MELO NETO, João Cabral, 2011, *O cão sem plumas*, in « Fario n°10 », Paris, Centre National du livre.

_____, 2011, *Le Chien sans plumes*, trad. Renaud Barbaras, in « Fario n°10 », Paris, Centre National du livre.

MESCHONNIC, Henri, 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.

_____, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

_____, 2005, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, Folio / Essais.

Ouvrages et articles

BACHELARD, Gaston, 1943, *L'air et les songes*, Paris, José Corti.

BENVENISTE, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.

JAKOBSON, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.

RICŒUR, Paul, 2004, *Sur la traduction*, Paris, Bayard.