PENSER LE CONTINU, TRADUIRE LE CONTINU

HENRI MESCHONNIC[1]

L'implication réciproque des problèmes de la littérature, des problèmes du langage et des problèmes de la société fait ce que j'appelle, et ce qu'est devenue, pour moi, la poétique. Contre l'autonomie de ces problèmes, en termes de disciplines traditionnelles, séparées. C'est sa force critique. Critique au sens de la théorie critique de Horkheimer et d'Adorno, comme requête d'une théorie d'ensemble. J'y ajoute la recherche des stratégies et des historicités. Et ni Horkheimer, ni Adorno ne l'ont poussée, comme j'essaie de le faire, par et vers la théorie du langage.

La poétique se définit alors non seulement par sa propre histoire, l'histoire des concepts avec lesquels on a pensé et on pense la littérature, mais aussi par sa logique interne, les concepts du rapport entre la littérature et le langage, les concepts du rapport entre le langage et le sujet qui s'expose et qui s'invente dans le langage, les concepts du sujet et de sa relation à la société, les concepts de l'interrelation entre l'histoire et le langage. Puisque l'histoire comme le langage est une représentation du sens. L'exploration de cette logique multiple fait que la poétique ne se définit pas seulement par son histoire, mais aussi par son avenir. Par ses limites mais aussi par sa propre illimitation.

La théorie du langage, c'est-à-dire la réflexion sur les concepts avec lesquels on pense le langage, y joue un rôle central. Du point de vue de la poétique. De ce que j'entends par là. Quand je dis *la poétique,* il n'y a plus qu'une homonymie avec ce que le même terme désigne ailleurs: la poétique d'Aristote, ou celle des formalistes russes. Cette différenciation est affaire de stratégie. Je l'explicite clairement et ce changement de sens est un événement banal de l'histoire des notions.

Le révélateur du fonctionnement du langage, l'épreuve de sa théorie, par le lien spécifique entre littérature et langage, est le fonctionnement de la littérature.

Le paradoxe de la poétique, dans le panorama contemporain du savoir, par rapport à la place et au rôle du langage dans l'étude des fonctionnements sociaux du sens, et même au rôle central que paraissent reconnaître à la théorie du langage des sociologies comme celle de Habermas en Allemagne et de Bourdieu en France, est d'être une utopie. C'est-à-dire à la fois l'expression d'une necessité et ce à quoi le monde ne fait pas de place, qui n'y a pas sa place. Une pensée déplacée. Utopie, elle l'est trois fois, comme critique, comme reconnaissance du rôle

[1] La asistencia de Henri Meschonnic a los *V Encuentros Complutenses* fue posible gracias a la colaboración inestimable de la Embajada de Francia. Desde aquí queremos reiterar nuestros agradecimiento y en especial a su Agregada Cultural, Sra. Chambeu.

Centro Virtual Cervantes

central de la théorie du langage, et comme critique du signe par la critique du rythme.

Dans la mesure où la poétique se fonde comme une critique du signe, cette critique commence dans la sortie hors du modèle indo-européen des langues, telle que la réalise Wilhelm von Humboldt. La pensée de la diversité des langues et la pensée de la spécificité sont solidaires d'une recherche du continu entre langue et littérature, langue et société, langue et sujet chez Humboldt. C'est ce qui fait de lui, contre tout le XIXe siècle des dictionnaires et des grammaires —ce qu'il appelait le «squelette mort du langage»— une parabole de l'utopie comme théorie du langage. Une pensée qui a plus d'avenir que de passé. A travers et malgré sa descendance, celle du moins qui s'est engagée du côté d'une psychologie des peuples et des langues. C'est ici le lieu d'une des guerres du langage, aussi bien quand Humboldt est lu en le rabattant sur Kant ou à travers Hegel, que chaque fois, chez Sapir et Whorf comme chez Benveniste, qu'est mise en question la relation entre catégories de la langue et catégories de pensée. Où s'exercent la critique, comme recherche des historicités, et la polémique, comme stratégie de domination. Y compris dans le travestissement, par les adversaires, de cette recherche d'une relation en une causalité directe et mécanique. Car les partisans de la théorie traditionnelle y ont intérêt à sauver la transcendance de la pensée, sans voir qu'elle est solidaire elle-même du signe. La réputation rituelle de difficulté attachée à Humboldt est caractéristique de la recherche du continu vue à partir de la régie et de l'habitude du discontinu. Qu'est le signe.

Le point de vue de la poétique me semble le seul à tenir ensemble le système, la valeur, le fonctionnement et le radicalement arbitraire de Saussure (selon une stratégie de la solidarité et non de la disjonction entre la langue et la parole —initiative individuelle, parlée ou écrite), le caractère historique ensemble de la synchronie et de la diachronie, le caractère pluriel des relations associatives et du plan syntagmatique. De quoi remplacer les «divisions traditionnelles» ou le structuralisme est demeuré —lexique, morphologie, syntaxe— catégories de la langue comme nomenclature, par une conceptualité capable de penser «le fleuve de la langue» —cette métaphore de Saussure jamais, à ma connaissance, relevée par les structuralistes, qui ont tant cité la comparaison avec le jeu d'échecs, et qui se sont engouffrés, comme dans le conte du joueur de flûte de Hameln, tous derrière la dernière phrase apocryphe du *Cours de linguistique générale*. Mais l'indifférenciation entre «système» et «structure» continue d'être l'opinion régnante. La différenciation où l'indifférenciation entre ces deux termes est un révélateur de stratégie, du rôle critique ou non de la théorie du langage, et de la poétique, dans la théorie de la société.

Voir le signe comme un modèle culturel suppose un point de vue qui lui est extérieur, et qui rend possible la critique. C'est le rythme. La critique que le rythme fait du signe implique un changement radical d'attitude, et détermine la transformation d'un certain nombre de concepts. Et comme tout ensemble conceptuel a sa systématicité, cette transformation ne peut que déstabiliser le monde du signe, mener à un autre monde du sens, à d'autres modes d'analyse.

L'enjeu est l'historicité du sujet, et des valeurs. J'entends la valeur dans un double sens. L'hypothèse de travail est que les deux sens se tiennent, sont l'effet l'un de l'autre: le sens, chez Saussure, d'une différentielle interne dans un système, la lan-

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Henri MESCHONNIC. Penser le continu, traduire le continu
Centro Virtual Cervantes

gue, pour la poétique, un discours comme système; le sens qu'on appelle traditionnellement esthétique, celui d'une qualité spécifiquement littéraire. La continuité de l'un à l'autre fait que la valeur est un effet d'écriture. Il ne s'agit pas du goût, d'un point de vue individuel ou social, mais de la transformation de la littérature par la littérature, du critère non de ce qui fait qu'un discours est littéraire ou non, mais de ce qui fait que, comme disait Aragon en 1928 dans *Traité du style*, il «ne fait pas double emploi». La valeur, par là, n'est plus une notion de l'esthétique, mais de la poétique. De ce point de vue, ce que je ne peux développer ici, l'esthétique d'Adorno ressortit plus à la théorie traditionnelle qu'à la théorie critique.

Le paradoxe du signe est qu'il constitue un modèle du langage auquel le langage empirique ne cesse d'échapper, que le sujet linguistique ne cesse de déborder. Par le corps, par la voix. Et le sujet du poème par le poème. C'est un modèle qu'on pourrait dire scientifiquement inefficace, bon à mettre au musée, si l'étude du langage était une science au sens des sciences expérimentales ou des sciences exactes. Mais bien que les doctrines linguistiques se constituent des limites, et des dehors, pour se comporter comme des sciences, elles n'y parviennent pas. Elles ont beau laisser de côté tantôt le sens lui-même, tantôt le discours, tantôt la littérature, elles ne réussissent qu'à prendre leurs limites pour les conditions de la science. Parler de science du langage, et encore mieux de science de la littérature, ou de science de la traduction (traductologie), n'est qu'un «jeu de langage», sinon une imposture —un jeu sur le sens philosophique du XVIIIe siècle (qui est resté en allemand) et le sens expérimental-exact. Dans le signe, le modèle binaire, totalisant, expose son infirmité. Le modèle même du signe, avec ses dérivées, la principale étant la notion de sens, est un obstacle à la théorie du langage.

Le signe règne parce qu'il est un modèle inséparablement, et pragmatiquement, linguistique, anthropologique, philosophique, théologique, social, politique. Son schéma binaire s'y reproduit et s'y renforce de chacun de ces paradigmes: le son et le sens; la voix vivante et l'écrit mort; le mot et la chose; l'origine et la convention; la théologie de la préfiguration qui mène le rapport de l'Ancien au Nouveau Testament, où l'Ancien tient le rôle du signifiant, et le Nouveau, le rôle du signifié; de même la minorité et la majorité dans le Contrat social; l'individu et la société.

Ce schéma multiple répète autant de fois l'effacement et le maintien tout ensemble du signifiant au profit du signifié, qui est à la fois une partie du signe et empiriquement l'essentiel, sinon le tout. Ce schéma inclut autant de fois l'observateur du langage dans le langage lui-même. Cette condition de l'observation, qui fait du langage le sujet et l'objet ensemble de l'anthropologie, rend impossible une objectivation radicale du langage, ou par exemple sa mise entre parenthèses *(épokhê)* dans la phénoménologie. Cette condition fait de toute description du langage, de toute réflexion sur le langage, un acte culturel et historique. En contradiction complète avec le concept du signe comme forme du rapport entre le langage et le monde, et comme constitution intrinsèque.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Henri MESCHONNIC. Penser le continu, traduire le continu
Centro Virtual Cervantes

C'est le rythme qui fait une critique de cette taxinomie. A partir de l'archéologie qu'en a faite Benveniste.[2] Puisqu'il a montré que la notion commune qu'on en a, qui mêle le retour périodique du même et du différent et la structure du rapport entre symétrie et dissymétrie, à été l'œuvre de Platon, apportant les notions d'ordre *(taxis)*, de proportion mathématique *(harmonia)*, de mesurabilité et d'unité de mesure *(metron)* à la notion, propre à la philosophie ionienne, d'organisation du mouvant. Platon a ainsi transformé le continu en discontinu, créé le cercle vicieux du rythme et du mètre. D'où les confusions de la poésie et du vers, de la prose et du langage parlé. L'universel du rythme a été parfait pour la musique, et les rythmes biologiques. Ce qui en a souffert le plus est le langage.

En revenant à la notion héraclitéenne de rythme, —ce que ne fait pas Benveniste, qui s'arrête à son travail philologique— j'ai tenté de montrer que pour la première fois depuis Platon le rythme dans le langage peut apparaître comme l'organisation du mouvement dans la parole, l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. Non plus du son, non plus une forme, mais du sujet.

Par là, tous les paradigmes du signe sont déplacés. Ils apparaissent pour ce qu'ils sont, avec leurs limites. Jusque là, ils étaient sans limites. C'est dire que ce sont des concepts pertinents dans les limites où le langage n'est vu que comme de la langue et du discontinu. Rien de plus.

Si le rythme redevient, ou plutôt est reconnu (empiriquement, il n'a jamais cessé de l'être) l'organisation du continu dans le langage, le binaire du signe n'a plus aucune pertinence dans les limites du discours. Il n'y a plus du son et du sens, il n'y a plus la double articulation du langage, il n'y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. Sans oublier la continuité avec la voix et le corps dans le parlé. Cette sémantique ne se fait pas selon les unités discontinues du sens. Elle détermine un mode nouveau d'analyse.

A partir du rythme comme organisation subjective d'une historicité je distingue le parlé et l'oral. Il n'y a donc plus le modèle binaire du signe, l'oral et l'écrit, sur le patron de la voix et de la mise par écrit. Mais un modèle triple, le parlé, l'écrit et l'oral. L'oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation. Il compose une sémantique particulière —Apollinaire parlait de «prosodies personnelles», et Gerard Manley Hopkins du *record of speech in writing*. L'oral est alors une propriété possible de l'écrit comme du parlé. L'imitation du parlé n'est plus nécessairement orale. C'est le cas de Céline, en France. Qui est une fabrication écrite, jusqu'à du pseudo-parlé. L'identification traditionnelle du parlé à l'oral menait à prendre —un des clichés contemporains— Céline comme modèle de l'oralité, opposé alors à Proust, exemple même d'un style écrit, donc sans oralité. La poétique inverse en partie cette fausse opposition: dans sa longue phrase, Proust a sa propre oralité, qui est la subjectivité de son rythme. Mallarmé devinait que dans la subjectivation la langue devenait discours, en écrivant à Verlaine: «Vous tenez vraiment

[2] E. Benveniste: «La notion de *rythme* dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Henri MESCHONNIC. Penser le continu, traduire le continu
Centro Virtual Cervantes

votre syntaxe». Mais déjà Montaigne, avec son «J'y veux pouvoir quelque chose du mien». C'est pourquoi, —paradoxe seulement pour le signe— de Rabelais à James Joyce, de Gogol à Kafka, la littérature est la réalisation maximale de l'oralité. Elle l'est chaque fois qu'elle s'accomplit comme une subjectivation maximale du discours. Ecrite ou non, quand elle s'accomplit pleinement. L'oralité, c'est la littérature. C'est son rôle social.

En ce sens, l'oralité n'est pas une archéologie perdue, par opposé à sa disparition prétendue dans le monde moderne, selon la représentation de Walter Ong, par exemple dans *Orality and Literacy*.[3] Idée dominante de nos jours. L'expansion de cette représentation est parfaitement cohérente avec celle de l'effet Heidegger. Elle rejoint la déploration consacrée, à travers Mircea Eliade et Emmanuel Levinas, sur la perte du religieux, de l'archaïque et des valeurs communautaires. Toutes ces représentations se renforcent l'une l'autre, en paraissant se confirmer mutuellement. Mais cette représentation de l'oralitée (perdue, comme l'union des mots et des choses) suppose une linéarité orientée: de l'oral comme absence d'écriture, accompagnement présumé des sociétés archalques où tout allait bien, vers l'écrit des sociétés civilisées où tout va mal. C'est un schéma idéologique grossier et simpliste, où la nostalgie tient lieu d'information anthropologique, de rigueur historique, et de poétique. Une pensée faible.

Au contraire, par exemple, l'histoire du traduire dans ses tranformations récentes montre que les traductions, et pas seulement celles d'œuvres théâtrales, se font de plus en plus en fonction d'une rythmicité et de la prosodie des textes. Par quoi la traduction apparaît, comme Ezra Pound l'avait vu un des premiers, un laboratoire de la littérature au même titre que les œuvres dites originales. L'oralité est mieux reconnue. Le point de départ, pour moi, de la transformation de la notion traditionnelle de rythme, bien avant de connaître l'article de Benveniste, est précisément l'expérience de la traduction, et la reconnaissance du fonctionnement du rythme dans les textes bibliques. Travail en cours.

La Bible a porté le rythme à un système d'organisation du verset qui est unique, et irréductible au modèle du signe, qui est le modèle grec. Celui-ci n'a cessé, depuis Flavius Josèphe, depuis que la Bible est entrée en contact avec le monde grec, de tenter de penser le langage biblique dans les termes d'une opposition entre une prose et une poésie.[4] Mais la pan-rythmique du verset y rend impensable, formellement, une telle opposition.

C'est par là que la Bible, à mon sens, par son organisation du rythme, est le levier inaperçu jusqu'ici, même par l'herméneutique juive qui n'y voit qu'un des modes du sens, d'une transformation généralisée de la théorie du langage. Ce que j'ai entrepris de montrer en même temps que j'ai traduit certains de ses textes, selon leur rythmique propre. C'est là un rôle nouveau du texte biblique, qui n'est plus celui du «Grand Code». Un avenir de ce passé. En même temps, l'oralité y apparaît

---

[3] Walter Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982.

[4] Comme l'a montré James L. Kugel: *The Idea of Biblical Poetry, Parallelism and its History*, Yale, Univ. Press, 1981. Ce que j'ai repris, en critiquant certaines conclusions de James L. Kugel, dans *Critique du rythme*.

Centro Virtual Cervantes

comme une socialité, une physique du sens, qui contredit la vision passéiste de l'oralité selon Walter Ong, et contribue fortement à montrer l'échec du signe. Sa fin comme un universel. C'est un coup de Bible dans la philosophie.

Il y a donc un avenir du rythme, jusque dans la nécessaire technicité de son étude, où le continu doit remplacer le binaire de la métrique par une rythmique du discours. Cet avenir est dans une écoute plus fine du langage. Les surprises y sont les preuves imprévisibles qu'il n'y a pas de théorie du discours sans le rythme et la prosodie, à moins de revenir à son insu à des concepts de la langue quand on croit penser le discours.

La poétique ne serait pas critique si elle n'était en même temps la mise à l'épreuve de la théorie, une procédure de découverte, et la transformation empirique des concepts et des pratiques. Par exemple, du traduire.

Transformer le traduire, c'est d'abord reconnaître ce qui change, quand et pourquoi. Et du même mouvement travailler à «faire» la traduction, comme on dit qu'une œuvre «fait» son temps: travailler à la reconnaissance de l'interaction entre les pratiques du langage et la pensée de ces pratiques, à l'effet d'une pensée de la littérature sur la théorie du langage, à l'effet d'une pensée du continu sur la régie du discontinu qui mène le signe, c'est-à-dire les représentations du langage, et travailler à reconnaître comment les pratiques enseignées et communément suivies du traduire, et même honorées par des prix, dénaturent grossièrement la moindre page de littérature. Aujourd'hui. La traduction change, mais pas pour tout le monde.

C'est le traduire qui change. Qu'on ne peut empêcher de changer. Pas tous les traducteurs, ni toutes les traductions. Où se retrouve ce paradoxe de la traduction, que tout ce qu'on enseigne ne tend qu'à définir et programmer la mauvaise traduction, et correspond à la pratique du plus grand nombre des traductions, au lieu que la définition et l'enseignement se fondent sur les beaucoup plus rares traductions, qui n'ont pas du tout fait comme on dit de faire, mais qui ont réussi, merveilleusement réussi: c'est-à-dire qu'elles sont des œuvres, et vieillissent comme des œuvres. Inversant le propos banal, qui veut que les traductions vieillissent, puisqu'on les refait périodiquement, alors que les œuvres ne vieillissent pas. C'est l'inverse qui est vrai. Les œuvres vraies vieillissent, au sens que leur état de langue ne les enferme pas dans un passé qu'on ne lit plus. Et les traductions-œuvres en font autant. Ce qu'on ne lit plus, c'est ce qui ne vieillit pas, les œuvres dites originales tout comme les traductions, car elles sont le déchet de l'époque.

Immédiatement se pose la question: comment reconnaître cette transformation du traduire, ce traduire qui transforme? Par rapport aux traductions qui ne transforment rien. Ce qui n'est plus tout à fait la question qui consiste, stylistiquement, à reconnaître une traduction bonne d'une mauvaise. Car le sens même de «bon» et de «mauvais» change avec le changement de la question.

La question impose la nécessitté d'une critique, c'est-à-dire d'une pensée de la valeur, des critères de valeur, d'une critique des critères.

On voit que c'est la même question que celle qui se pose à chaque instant à la littérature, à la poésie.

Pour la poétique, est «mauvaise» la traduction qui remplace une poétique (celle du texte) par une absence de poétique: c'est-à-dire la langue, avec la stylistique ou la rhétorique —les unités de la langue; la traduction qui remplace le rhytme et

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Henri MESCHONNIC. Penser le continu, traduire le continu
Centro Virtual Cervantes

l'oralité comme sémantique du continu par le discontinu du signe; qui remplace l'organisation d'un système de discours où tout se tient et fait sens, par la destruction de ce système, soit sa destruction par un étymologisme formel et un calque (ce qu'on appelle littéralisme), soit sa destruction par un pragmatisme qui croit avoir tout compris parce qu'il ne connaît et ne retient que du sens— les deux extrêmes n'étant qu'un même effet produit par le divisionnisme du signe, les effets de son dualisme; est mauvaise la traduction qui remplace le risque du discours, le risque d'une subjectivation maximale du langage, son historicisation maximale, qui seule fait qu'il y a un texte, par les autorités, les garanties de la langue et du goût ambiant; une traduction qui remplace l'altérité par l'identité, l'historicité par l'historicisme (ce que Pézard fait de Dante) ou par la déshistoricisation, même maquillée d'archaïsmes, comme Jouve sur les sonnets de Shakespeare, ou une quelconquisation de la tierce rime de Dante.

«Bonne», la traduction qui, en rapport avec la poétique du texte invente sa propre poétique, et qui remplace les solutions de la langue par les problèmes du discours, jusqu'à inventer un problème nouveau; une traduction qui, ayant le texte pour unité, garde l'altérité comme altérité, et fait historicité pour historicité.

Il y a des époques du traduire. On le sait. Dans le monde occidental, aux plus anciens temps, quand il y a traduction, l'unité est le mot, parce que le mot est le nom, de même que la liste est première, dans l'administration du monde et dans le sacré. Quand Cicéron dit qu'il ne faut pas traduire mot pour mot, c'est bien parce qu'il s'oppose à une procédure admise. Le sacré, fixateur des textes, est aussi un fixateur de l'unité-mot.

Elle prévaut, en gros, jusqu'au moment où la traduction des textes profanes fait passer l'unité du mot à la phrase, dernière unité de la langue et première unité du discours.

Et tant que dure l'unité-phrase, c'est-à-dire l'unité-langue, le discours non-texte, on traduit en «annexant», non en «décentrant».

Le rapport entre annexion et décentrement s'inverse, d'abord empiriquement avec le romantisme, avant de trouver sa théorisation la plus connue dans la préface de Walter Benjamin en 1923 à sa traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Mais toujours de langue à langue, de culture à culture. Et sans nulle linéarité progressive généralissée. Au contraire, manifestation minoritaire, bien que non mineure. Les fermetures culturelles sont les plus fortes. Mais une telle inversion (c'est déjà ce qu'avait fait saint Jérôme, en hébraïsant le latin) est pourtant le signe que les transformations du traduire relèvent d'une transformation des logiques qui mènent les rapports interculturels. Rapports entre identité et altérité, entre binarité et pluralité. Reconnaissances ou négations, et dénégations, de l'altérité, de la pluralité.

Où traduire est également situé par l'histoire générale de la décolonisation, par la transformation de l'anthropologie binaire de Lévy-Bruhl: le pré-logique opposé au logique, le sauvage au civilisé, le fou-la femme-l'enfant-le poète à l'adulte normal masculin blanc. Anthropologie à laquelle Lévy-Bruhl renonce dans ses *Carnets* en 1940. Le primitivisme en art, au XXe siècle, en Europe, et son rapport aux avant-gardes littéraires (dada, le surréalisme) est aussi un élément de transformation du langage. Du méta-linguistique et du méta-littéraire. Donc un déplacement des possibles du traduire. Puisque c'est un déplacement des possibles dans l'écrire. En même

Centro Virtual Cervantes

temps, la pensée du langage se transforme par l'avènement de la notion de discours, invention majeure dans la pensée du langage de ce siècle, par Benveniste, vers 1935.

La linguistique de la traduction ne peut donner à la pensée de la traduction que les concepts dont elle dispose: des concepts de la langue. Les «divisions traditionelles» que critiquait Saussure. Car même la linguistique du discours ne sait penser le discours qu'avec des concepts de la langue, car son pragmatisme n'est qu'une logistique. L'écleticisme de Nida, qui en est le théoricien majeur, prend un peu à toutes les doctrines qui passent, depuis la théorie de l'information, bien vieillie, jusqu'à la grammaire générative, qui ne connaît pas davantage le discours, et encore moins la littérature. La distinction qu'il fait entre «équivalence formelle et équivalence dynamique» ajoute seulement le behaviourisme américain (le sens identifié à la réponse) à la vieille opposition de la forme et du fond, du littéralisme au seul maintien d'un sens détaché d'une forme qu'on abandonne à la langue de départ. Avec en plus une confusion qui le caractérise, entre le formel et l'archaïsme, à cause du modèle culturel de la Bible de 1611, puisqu'il est bibliste, et américain.

Le rôle, le travail de la poétique est justement de sortir de ce piège du binaire où tombent également le littéraliste, qui croit par là poétiser, et le philosophe, qui se croit plus malin parce qu'il est pragmatique. Simplement, l'un tombe dans la forme, l'autre tombe dans le fond. Ces deux extrêmes ne sont que les deux termes inséparables d'une même relation. Mais l'un identifie la forme à la visée vers la langue de départ, l'autre identifie le sens à la visée de la langue d'arrivée. Deux définitions (il est vrai, inégalement représentées, étant donné la hiérarchie interne du signe) d'un ratage de la traduction et d'une méconnaissance radicale du langage.

Si traduire doit agir comme l'œuvre à traduire, la même poétique qui fait l'activité de l'une doit faire l'activité de l'autre.

Le vers, les formes fixes, étant des modes à la fois culturels et poétiques du dire, sont nécessaires, mais transposables. Cas d'espèce. Pas plus de traduire ordinaire que d'alexandrin ordinaire. Ainsi pour les sonnets de Shakespeare la fausse prose de Pierre Jean Jouve passe pour la meilleure des traductions françaises seulement parce qu'elle est moins mauvaise que celles qui sont en simili-vers. Reste à regarder de près comment. Ce qui touche à l'historicité du pentamètre iambique —décasyllabe occulté par le fantasme alexandrin des versificateurs.

La question du vers ne tient pas tant, malgré l'apparence, aux contraintes du mètre et de la rime, qu'au principe de cohérence (concordance, historicité, systématicité) d'une poétique du texte, que détruit immédiatement l'incohérence d'un mélange de principes divers, au petit bonheur, au hasard linguistique, rime, assonance ou rien, la métrique et le non-métrique mêlés, avec une succession de mesures variables, qui ne fait que ressembler de loin à l'allure d'un poème contemporain, sans aucune idée d'une rigueur propre.

Mais la traduction peut aussi inventer des métriques. Pour exemple, la séquence de cinq bissyllabes pour le quatrain chinois classique de cinq monosyllabes (linguistiquement impossible en français), selon une prosodie du parlé non métrique, avec des blancs entre les groupes, comme j'ai, à deux reprises, essayé, pour des poèmes

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Henri MESCHONNIC. Penser le continu, traduire le continu
Centro Virtual Cervantes

de Mèng Hao-ran, poète contemporain des T'ang.[5] Plutôt qu'un simili-alexandrin ou un simili-vers libre, et surtout la barbarisation fallacieuse d'un mot à mot.

Ainsi, le grand transformateur du traduire n'est pas le sens, les différences dans le sens, l'herméneutique. C'est le rythme. Pas le rythme au sens traditionnel, le sens de Platon, d'alternance formelle du même et du différent, ordonnance, mesure, proportion. Mais le rythme tel que la poétique l'a transformé, organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle, sémantique du continu.

C'est pourquoi je ne prendai qu'un exemple. Les deux premiers versets du Psaume 22, le second surtout connu parce qu'il est cité dans *Mathieu* (XXVII, 46), par les mots que Jésus dit sur la croix: «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?» —psaume interprété selon la théologie chrétienne de la préfiguration comme décrivant «par avance plusieurs épisodes de la Passion», dit la Bible de Jérusalem.

Dans la seule traduction espagnole que j'ai eu sous la main (*La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento,* antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano de Valera, 1602, otras revisiones: 1862, 1909 y 1960, Sociedades bíblicas en América Latina, 1960), la traduction est:

> Salmo 22: *Un grito de angustia y un canto de alabanza*
> Al músico principal; sobre Ajelet-sahar, Salmo de David
> *Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?*

Où il apparaît aussitôt —pratique qui se retrouve dans la très catholique *Bible de Jérusalem* française («Souffrances et espoir du juste»), et la seule contemporaine à le faire— qu'une glose est introduite dans le texte, pour guider le lecteur; et que le premier verset est interprété comme une indication extérieure au texte, le 2e verset devenant le 1er.

Pour quelques points de comparaison, dans des traductions courantes, en français:

> Segond (1910 ?):
> Au chef des chantres. Sur «Biche de l'aurore». Psaume de David.
> «Mon Dieu! Mon Dieu! pourquoi m'as-tu abandonné...»
>
> Rabbinat (1899), ed. Colbo:
> Au chef des chantres. D'après l'Ayyelet Hachahar (m. à m. «la Biche de l'Aurore»). Psaume de David.
> «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi, m'as-tu abandonné...»

[5] Dans «Le texte comme mouvement, et sa traduction comme mouvement», dans *Le texte en mouvement,* textes réunis par Roger Laufer, Presses Univ. de Vincennes, 1987, 33-37, le poème «chun mian»; et dans «Transformations du traduire et altérité», dans *Poésie et altérité,* textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean Claude Mathieu, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, 107-108, le poème «I chou».

Centro Virtual Cervantes

Bible de Jérusalem (1955):
Souffrances et espoir du juste.
Du maître de chant. Sur «La biche de l'aurore». Psaume. De David.
«Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?»

TOB (Traduction Œcuménique de la Bible), 1972 (livre de Poche, 1979):
Du chef de chœur, sur «Biche de l'aurore», (en note: Probablement premiers mots d'un air connu, sur lequel on devait chanter ce psaume). Psaume de David.
«Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?»

Chouraqui (Deselée de Brouwer, 1976):
Au chorège. Sur: «Biche de l'Aurore».
Chant de David.
«Eli, Eli, pourquoi m'as-tu abandonné...?» (En 1970, PUF: «Eli, Eli:...»)

J'ai traduit:

GLOIRES 22
Psaume 22

De qui la victoire sur la force de l'aube un chant de David
Mon Dieu mon Dieu à quoi m'as-tu abandonné...

Je retraduirais ma propre version en espagnol ainsi:

GLORIAS 22

De quien la victoria en la fuerza de la alba un canto de David
Dios mío Dios mío ¿para qué me has desamparado?

Il est clair qu'au verset 2, toutes les traductions, y compris la littéralisante de Chouraqui, ont la même traduction, celle du «pourquoi». Traduction ancienne, traduction-tradition, depuis la Septante *(hinati...)*, Jérôme *(quare dereliquisti me)*, Luther (1545: *warumb*), la King James Version (1611: *why*), Le Maistre de Sacy (1672, *pourquoi*), et l'italienne de Dario Disegni *(perch è)*, l'espagnole *(por qué...)*, Buber et Rosenzweig *(warum)*. Seul dans son commentaire, au XIXe siècle, Samson Raphaël Hirsch avait observé que l'accent du mot *lama* était sur la seconde syllabe *la'ma,* non sur la *première, 'lama* qui alors lui donne le sens interrogatif de *pourquoi.* J'ai traduit *à quoi.* C'est sur un point de rythme que tout bascule, dans le sens même du verset. Le rythme est pivotal. Pour une différence minime, une transformation extrême —le christianisme d'un côté: une eschatologie, le judaïsme de l'autre côté: l'exil.

Les problèmes du premier verset sont autres. De signifiance, plus que de rythme. Ce que la tradition (quelles que soient les variantes, seulement lexicales) traduit par «chef de chantres» ou «chorège» est un mot qui, certainement, désignait une fonction de cet ordre. Mais le mot *menatséah* fait entendre les associations qu'il contient avec d'autres termes de même racine, et dont il constitue une parabole: avec *nétsah* «éternité» et *natsah*, «victorieux», *nitsahon* «triomphe», et plusieurs traditions interprétatives comprenaient, à travers le sens clair, premier, des allusions telles que «à

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Henri MESCHONNIC. Penser le continu, traduire le continu
Centro Virtual Cervantes

celui qui rend éternel», ou «à celui qui donne la victoire», c'est-à-dire Dieu. En traduisant «De qui la victoire», j'ai choisi de garder les allusions internes, qu'efface le choiz du sens.

«Sur la force de l'aube», *'al ayyélet ha-chahar*, est traditionnellement compris comme se référant à un air supposé connu, à la manière de *Sur l'air de Malbrouk*. Mais ce n'est qu'une tradition parmi d'autres. Aucune preuve philologique, bien sûr. La «biche de l'aurore», mot à mot, désigne aussi l'étoile du berger, l'étoile du matin. Rachi entendait une allusion, en termes de tendresse, à Israël, à cause de «biche des amours», *ayyélet ahavim* (*Proverbes*, 5, 19). Mais dans le texte même du psaume, un rappel, un écho de *ayyélet*, apparaît au verset 20, avec *eyalouti*, «ma force» *fortaleza*, au verset 19 de Casiodoro de Reina. Là encore, c'est l'écho interne au texte que j'ai privilégié. Performativement, sa force. Un hasard, relevé par le Gaon de Vilna, mettait en rapport *chahar* «aube» et *chahor* «noir».

Et *Gloires*, au lieu de *Psaumes*, qui est le terme grec (désignant un chant accompagné d'instrument à cordes). Chouraqui traduit *Louanges*. Qui est juste, sémantiquement, mais trop poétisé déjà à mon goût par une proximité avec Saint-John Perse. J'ai traduit «gloires» pour le sens divin du terme, et le rapport au verbe, au verset 27, *vehallelou*, «chanteront la gloire (d'Adonaï)», repris aux versets 4, «chants de gloire», *tehillot* et 26, *tehillati*, «mon chant de gloire». Il s'agissait, tout en déshellénisant l'hébreu, de rendre un climat du divin.

Le rythme comme organisation est ici le principe de traduction, d'où une exactitude prosodique et rythmique «par groupes» (le littéralisme ne connaît que le mot comme unité). De là l'importance, pour le mode de signifier, de rendre, au verset 2, comme j'ai fait, «Mon Dieu mon Dieu» en un seul groupe sans «virgule» interne, car le texte dit *eli'eli:* la remontée de l'accent sur le deuxième *eli* est un démarcatif de fin de groupe, et ce n'est pas la même chose de dire ces deux mots «d'un souffle», et d'en faire deux groupes distincts, comme font tous les autres, même Chouraqui le littéraliste, sans discernement du rythme.

Quant aux blancs —seule marque de ponctuation utilisée ici —ce sont des équivalents visuels d'une oralité, dont j'ai proposé le principe dans les *Cinq Rouleaux* (Gallimard, 1970).

Exemple particulier, comme tout exemple. Sinon que le verset biblique a cette propriété unique d'être un principe de rythme tel qu'il n'y a plus ni vers ni prose. Mais une panrythmique. D'où sa valeur plus qu'illustraitive: celle d'un pivot théorique, à faire vaciller le signe de sa position théorique dans la représentation du langage. C'est la force du rythme: transformer l'écrire, transformer le lire. Transformer le traduire.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Henri MESCHONNIC. Penser le continu, traduire le continu
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes