

Christian Prigent

Bon courage !

Essai



P.O.L.

BON COURAGE !

1

Il va s'agir de traduction et nous sommes à Bordeaux.

J'évoquerai donc Hölderlin.

On sait qu'il fut ici précepteur de Janvier à Mai 1802. Voici le début d'un poème de cette époque : « Le vent du nord-est se lève, / De tous les vents mon préféré / Parce qu'il promet aux marins / Haleine ardente et traversée heureuse. / Pars donc et porte mon salut / A la belle Garonne / Et aux jardins de Bordeaux là-bas / Où le sentier sur la rive abrupte / S'allonge, où le ruisseau profondément / Choit dans le fleuve. »¹

2

Dans son essai *Parataxe* (1964), Theodor W. Adorno s'en prenait au commentaire développé par Heidegger autour des poèmes de Hölderlin. Il lui reprochait d'être « extrêmement indifférent à l'égard de ce qui est spécifiquement poétique » dans ces poèmes. Selon Adorno, Heidegger « part du contenu manifeste » de la poésie de Hölderlin et ne s'appuie « que sur les éléments gnomiques » qu'on y trouve. Autrement dit, le philosophe sélectionne dans les poèmes des bribes de message et spéculé sur leur valeur de thèse. Faire cela, dit Adorno, c'est rater le « contenu de vérité » du poème, lequel tient au « poématique » – *id est* à ce qui est spécifiquement poétique dans le poème : une « forme », un « medium esthétique » incarné dans la réinvention d'une langue.

Si je comprends bien ce que dit Adorno, l'incarnation verbale inédite qui fait « forme » poétique correspond à ce que Lacan appelait la « mOtérialisation ». La forme informée par ce geste mobilise l'étrangeté d'une syntaxe, la singularité d'une prosodie, l'énigme d'un phrasé alternativement continu et discontinu, la complexité d'une composition à la fois dynamique et rompue. Elle (la forme) prend en charge d'une part un certaine dose de *possible* (une déclarativité, une pensée formulée, voir discursive, même si lacunaire) ; d'autre part l'affleurement des obscurités qui sont la trace de *l'impossible* (ou innommable, ou infigurable) à l'œuvre dans le poème : soit les effets en lui d'un *silence de la pensée* – silence dont le défi est la cause même de son existence de poème, de son apparition en tant que poème.

3

Ce sont là des évidences qu'il est sans doute peu utile de rappeler. Je le fais cependant parce qu'il me semble qu'elles soulèvent la question du *traduire*.

¹ *Andenken (Souvenir)*, traduction de Gustave Roud.

Si en effet la vérité d'un poème réside dans l'articulation des énoncés qui le construisent (dit autrement : si c'est une positivité sémantique qui fait le poème et si le poème s'identifie à la somme des significations qu'il aligne), alors le traducteur peut bien privilégier ce plan, voire ne tenir effectivement compte que de lui (sauf à *grosso modo* respecter par ailleurs le dispositif versifié, comme si le vers ne consistait qu'en un découpage grammatical du discours). Ainsi la traduction reconstruit une composition de significations *possibles* et le poème s'identifie à un contenu effectivement positif.

Dans la langue d'arrivée, d'ailleurs, le poème est alors généralement beaucoup plus et beaucoup mieux positif que dans la langue de départ parce que l'angoisse du traducteur (sa crainte qu'on ne lui impute à maladresse telle ou telle bizarrerie linguistique) le poussera toujours à grammaticalement académiser son exercice et à l'empâter d'explicité. C'est aussi la raison pour laquelle les poèmes les plus « traduisibles » (et effectivement les plus traduits) sont ceux qui se laissent le plus volontiers faire cette douce violence. Ce ne sont pas forcément les meilleurs, les plus bouleversants. On traduira toujours plus facilement Prévert que Mallarmé. Ou, dans l'autre sens, Robert Browning que Cummings ou même Pasternak que Khlebnikov. Autre conséquence un peu malheureuse : on peut se dire qu'il est inéluctable que, dans un moment historique donné, les poèmes qui nous viennent traduits de l'étranger et ceux qui s'en vont, traduits à l'étranger, représenter la poésie « française » ne sont pas ce que la poésie comporte de moins conventionnel. Du coup, la sélection ainsi opérée affadit les enjeux et brouille quelque peu les valeurs.

4

Pour traduire avec quelque chance de ne pas rester en deçà de ce que le poème lui-même tente, il faut sans doute partir du fait que la poésie, si elle déploie son geste dans et avec la langue, le déploie aussi *contre* la langue. D'où l'émergence de ce que Bataille appelait les « grandes irrégularités de langage » coutumières à ce genre littéraire. Coutumières à ce type d'occupation de la langue, plutôt – pour autant que ce n'est pas seulement le poème qui accueille le combat dont je parle : Joyce, de ce point de vue, *occupe* au moins autant que Pound, Apollinaire ou Breton. En tout cas, la tâche du traducteur comprend la nécessité de répercuter l'irrégularité et donc de faire à son tour « sauter les cadres vermoulus de sa propre langue », comme le stipulait Walter Benjamin². Au risque de la sensation d'étrangeté, d'incorrection, d'obscurité (où il est tentant de voir l'effet d'une incompétence du traducteur et de diagnostiquer un échec de la traduction).

5

Je reviens à Hölderlin.

Philippe Lacoue-Labarthe, qui l'a plusieurs fois traduit et commenté, a fait quelques remarques intéressantes sur les diverses traductions possibles de ses poèmes³.

De celles proposées par Armel Guerne dans les années 1950, il écrit à juste titre que, premièrement, elles se fondent sur le contenu sémantique manifeste des poèmes, qu'elles

² In *La tâche du traducteur*, préface de W. Benjamin à la traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, 1923.

³ Voir *La Traduction de Hölderlin*, in Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, Garnier-Flammarion, 1983.

transposent donc des significations positivées, et qu'elles les disposent dans la portée d'une syntaxe quasi oratoire. C'est-à-dire qu'elles font d'une certaine manière comme fait Heidegger quand il prélève dans Hölderlin des bribes thétiques – sauf qu'elles traitent *l'ensemble* du poème comme une suite homogène de significations liées.

Lacoue-Labarthe remarque deuxièmement que (mais c'est sans doute la même chose) que ces traductions, parce qu'elles tirent Hölderlin vers une sorte de lyrisme romantique, travaillent « en faveur » d'une langue française glorifiée par la magnificence de la langue « poétique » et que, du même coup, elles « métamorphosent l'allemand désolé de Hölderlin en éloquence » (quasi hugolienne).

Lacoue-Labarthe pense au contraire que « tout le travail poétique de Hölderlin porte d'abord sur la syntaxe ». Effectivement, la violence du travail syntaxique est évidente, chez Hölderlin. Ce poète développe des phrases souvent emphatiquement rompues et distordues. Il multiplie les ellipses. Et il compose souvent sur le principe de ce qu'Adorno commentait sous le nom de « parataxe ». Quand Lacoue-Labarthe traduit lui-même Hölderlin (par exemple, en 1980, la fameuse élégie *Pain et Vin*⁴), il le fait à partir de cette conviction. Cela donne quelque chose de beaucoup plus segmenté que les versions d'Armel Guerne. Cette segmentation va parfois jusqu'à une sorte de marqueterie post-mallarméenne. On y gagne beaucoup en raideur dégraissée (en « désolation » opaque). Mais on regrette que quelque chose s'y perde, cette fois, de la puissance d'emportement rythmique et sonore du texte original.

C'est sans doute que l'on peut contester l'idée que l'opération syntaxique soit le « tout » du travail poétique hölderlinien. Selon moi, le privilège exclusif accordé à la syntaxe conduit Lacoue-Labarthe, d'une part à sous-estimer la travail spécifiquement *prosodique* et à négliger la « puissance dissociative » que ce travail rythmique implique ; d'autre part à carrément ignorer la portée *phonique* des textes, leur développement sonorisé. Ce qui ne veut dire pas dire leur « musicalité » (l'esthétisme du souci mélodique, les supposés effets d'« harmonie imitative », etc.) mais la dynamique des liens sonores qui régissent un phrasé et engendrent du sens, l'enchaînement paronomastique, voire anagrammatique, des séquences.

6

En bref, si l'on essaie de mettre tout cela à plat (d'une façon sans doute un peu caricaturale), on en reviendra toujours à ce fait têtue que traduire de la poésie force à tenir compte des quatre plans de l'articulation formalisée qui fait « poème » : le plan *sémantique*, le plan *syntaxique*, le plan *prosodique*, le plan *phonique*. Sans omettre, en outre, ni le dispositif *graphique* (non négligeable dans bien des poèmes, essentiel pour certains), ni la *ponctuation*. Le traducteur doit essayer de ne renoncer à aucun de ces plans et de n'en privilégier aucun. Cela fait évidemment de la traduction du poème une tâche impossible dès que ledit poème est un peu complexe, c'est-à-dire dès qu'en lui le degré de poéticité est élevé (dès que le « poématique », au sens d'Adorno, est dense, *dicht* – dès qu'en somme il y a *Dichtung*.)

⁴ In *Hymnes, élégies et autres poèmes*, op. cité.

Cependant, on traduit. Et même on traduit les poètes les plus difficiles (Lycophron, Khlebnikov, Cummings⁵, etc.). On a évidemment raison de le faire. Pas seulement pour des raisons pragmatiques (la connaissance, même approximative, que la traduction permet de grandes œuvres auxquelles on n'aurait pas accès dans leur langue originelle). On a raison de traduire parce que traduire la poésie n'est pas plus difficile (ni plus vain) que la *lire*.

Au bout du compte, le codicille un peu empoisonnant qui s'accroche à tout discours sur la traduction des poèmes est celui-ci : l'impossibilité de la traduction dit à sa façon la vérité de l'opération « poésie ». La densité animée et glissante d'un poème est le produit de son affrontement au réel en tant qu'impossible à représenter dans des modes de figuration discursive, c'est-à-dire sémantiquement monosémique, syntaxiquement pacifiée et purgée des marques (sonores, rythmiques) d'une énonciation en souffrance de pensée conceptualisée. Éprouvant l'impossibilité de la traduction, on éprouve concrètement ce que la poésie tente, son défi spécifique : symboliser le « réel » en tant qu'impossible à représenter et, ce faisant, ouvrir dans la langue des possibilités inouïes – des possibilités dont on ignorait même que celle-ci puisse en disposer et dont l'exhumation, à chaque fois, la ravive la refonde. Cette puissance de concrétisation, de réfection et d'ouverture, effectuée sur pièce, *in situ*, c'est-à-dire passée à l'acte (coagulée devant l'obstacle de l'étrangeté par la difficulté de traduire ladite puissance), est me semble-t-il ce qui ne cesse de rendre l'effort de traduction désirable et délectable – du fait même de l'échec qu'il porte statutairement en lui.

7

APPENDICE

À titre d'exemple, un bref fragment de l'élégie *Brot und Wein (Pain et Vin)* :

« [...] Es wächst schlafend des Wortes Gewalt
Vater ! [...] »

1/Du point de vue *sémantique*, les unités de signification donnent :

- Es : ça (pronom neutre)
- wächst : pousse, croît
- schlafend : dormant, en dormant
- des Wortes : du mot (génitif)
- Gewalt : (la) force, (la) puissance, (la) violence
- Vater : père (vocatif)

2/Du point de vue *syntactique*, on note que :

⁵ Exemplaies, à mon sens, les traductions de ce poète proposées par Jacques Demarq (cf le tout récent *font 5*, Nous éditeur, Caen, 2011).

– L'emploi du pronom neutre « es » implique la post-position du sujet « Gewalt » – au lieu de la tournure banale : « die Gewalt wächst » (= « la force croît ») ; soit : « ça croît, la force ».

– Il y a une inversion (de l'ordre des mots) et une ellipse (de l'article) sur le groupe « des Wortes Gewalt » (au lieu du plus grammaticalement banal : « die Gewalt des Wortes », « la force du mot ».)

3/Du point de vue *prosodique*, on remarque :

– le rythme iambique : u – / – u / u – /u – // – u

– le rejet du mot « Vater »

4/Du point de vue *phonique* :

Nul besoin de comprendre l'allemand pour entendre que le mot « Vater » (consonnes : V/T + voyelles : A/E) est phonétiquement programmé par :

a) Le squelette consonantique (labio-dentales W/F et dentales T/D) du vers 1 :

W	T	/	W	T	/	W	T	+	F	D
W ächst			W ortes			G ewalt			s chlafend	

b) La récurrence vocalique, dans ce même vers 1, de : ä / a / e / e / a

c) L'anagramme qui inscrit VATER dans WorTEs gEWAIT

Le contenu sémantique et le dispositif syntaxique des deux vers ne peuvent faire « sens » accompli (« contenu de vérité ») sans qu'on tienne compte du mouvement simultané de continuité phonique et de rupture prosodique.

Car le phrasé sonorisé du v. 1 *souffle* le mot « Vater » : ce mot est la résultante phonique du matériau « wächst / Wortes / Gewalt » (et même de « schlafend », qui commue « w » en « f » : l'assourdit dans le « v » – *fau* – allemand). Le plan des significations suggère que « la puissance de la parole croît dans le sommeil » et que cette puissance est adressée au Père, voire *est* le Père. La soufflerie phonique, quant à elle, ajoute que le père (divinisé) est *produit par* la force dormante du mot (du Verbe).

Sauf que (syntaxiquement) la ponctuation posée après « Gewalt »⁶ et (prosodiquement) l'effet du rejet rompent la continuité qu'installe le travail phonique. Ou, symétriquement vu, que le liant phonique nie la coupure que posent la ponctuation et la figure prosodique. Propulsées sur ce fil à la fois continu et discontinu, les significations restent ouvertes, indécidables : « Père » est aussi le *terme* (à la fois dans le sens de « mot » et dans celui de

⁶ Le texte allemand tel qu'il est reproduit dans l'édition Garnier-Flammarion de 1983 comporte un point après « Gewalt ». D'autres versions proposent une virgule, ou deux points (:). Mais la plupart des traducteurs font comme s'il n'y avait aucun signe de ponctuation à cet endroit.

« fin », d'« échéance ») détaché par le phrasé de la parole poétique et d'une certaine façon rejeté hors d'elle. Comme si le signifiant-maître était à la fois salué et dévalué, hypostasié et récusé.

C'est dans cette ambivalence balistiquement maintenue que réside sans doute le *sens* effectivement « poématique » du fragment considéré. Qui voudrait traduire cela⁷ devrait tenir compte d'abord de TOUS les éléments que j'ai essayé de recenser (sémantique, syntaxe, prosodie, phonétique – et ponctuation) ; ensuite trouver une équivalence à l'indécidabilité du sens (ne rien fixer dans UNE proposition d'interprétation).

Bon courage !

Conférence prononcée en 2011 à Bordeaux

(rencontre autour de *Inter*, de Pascal Quignard – un poème traduit par Pierre Alferi, Éric Clémens, Michel Deguy, Bénédicte Gorrillot, Emmanuel Hocquard, Christian Prigent et Jude Stefan –, Argol éditions, 2011).

⁷ Diverses propositions :

- Gustave Roud (1942) : « il s'accroît en dormant le pur pouvoir / Du mot *Père* ! »
- Gneviève Bianquis (1943) : « et la puissance de ce nom est inconsciemment exaltée / Père ! »
- Armel Guerne (1950) : « et jusqu'au fond du sommeil la puissance s'accroît / de ce nom : Père ! »
- Robert Rovini (1963) : « la parole en sommeil reprend force. / ô, Père ! »
- Jean-Pierre Faye (1965) : « et s'accroît la force dormeuse de ce nom : / Père ! »
- Philippe Lacoue-Labarthe (1983) ne traduit pas ce fragment parce que la version de *Brot und Wein* qu'il retient est la dernière, celle de 1803-1804, qui ne comporte pas les deux vers concernés.
- je risque (osons !) : « ça empire en dormant le poids du parler / père ! ».