



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

Traduire *l'acte d'habiter l'impossible* dans la poésie de Jacques Dupin

Carolina Massola

IESLV Juan Ramón Fernández, Argentine
cmassola@hotmail.com

Reçu le 21-10-2015 / Évalué le 23-11-2015/ Accepté le 21-04-2016

Résumé

La traduction étant l'acte permettant d'importer de nouveaux textes et d'introduire ainsi des voix inconnues dans le champ littéraire argentin, ce travail envisage d'abord les éléments présents dans la pratique poétique de Jacques Dupin pour entreprendre après l'analyse des problèmes de traduction rencontrés dans notre corpus de poèmes et finalement exposer nos réflexions, décisions à ce propos tout en tenant compte des intentions de la traductrice face au texte.

Mots-clés : traduction, analyse, problèmes de traduction, poésie

Traducir *el acto de habitar lo imposible* en la poesía de Jacques Dupin

Resumen

A partir de la idea de la traducción como la práctica que permite importar nuevos textos e introducir así nuevas voces en el campo literario argentino, este trabajo considera, antes que nada, los elementos presentes en la poética de Jacques Dupin para analizar los problemas de traducción que encontramos en nuestro corpus de poemas y finalmente exponer las reflexiones y decisiones al respecto, teniendo siempre en cuenta las intenciones de la traductora ante el texto.

Palabras clave: traducción, análisis, problemas de traducción, poesía

Translating *the act of inhabiting the impossible* in the poetry of Jacques Dupin

Abstract

Translation as a way to import new texts and to introduce unknown voices into the Argentinean literature; this work first considers the elements found in Jacques Dupin's poetry in order to analyze translation issues met in our corpus of poems and finally expose our decisions respect these issues, without discarding the translator's intentions regarding the text.

Keywords: translation, analysis, translations problems, poetry

Introduction

De la génération de Bonnefoy, Du Bouchet et de Jaccottet entre autres, la poésie de Jacques Dupin s'avère méconnue en Argentine. La traduction étant depuis toujours l'opération qui permet d'introduire de nouveaux textes, l'acte de traduire devient ainsi le moyen de remplir ce vide. Voilà une poétique dont le lecteur argentin de poésie a été privé jusqu'à nos jours. Ce travail de traduction se reconnaît d'abord dans le besoin de rapprocher de la poétique argentine actuelle la poésie d'un des derniers grands poètes français, une place que sa poésie mérite et que notre poétique saura bien apprécier.

Né en Ardèche en 1927, Jacques Dupin rencontre René Char en 1947. Grâce à son soutien, il publie poèmes et textes sur l'art dans *Botteghe Oscure*, *Cahiers d'art*, *Empédocle*. En 1966, il sera un des fondateurs de la revue *L'Éphémère* avec André du Bouchet, Yves Bonnefoy, Gaëtan Picon, Louis-René des Forêts, Michel Leiris et Paul Celan. En 1988, il obtiendra le Prix national de poésie.

Nous rapprocher de sa poétique sera nécessaire dans ce travail, pour pouvoir toucher la nature de son écriture et les éléments caractéristiques qui la composent notamment dans notre corpus. Ensuite, une analyse de quelques particularités sera abordée, ainsi que les problèmes de traduction présents dans notre sélection de poèmes et finalement la manière dont nous avons décidé de les résoudre dans notre traduction avec des commentaires et une dernière conclusion pour évaluer les résultats par rapport aux problèmes mentionnés tout en corrélation avec les intentions de la traductrice face au texte. À la fin de cet article et pour mieux accéder aux décisions prises dans chaque cas, on trouvera les dix poèmes transcrits ainsi que les traductions.

Sa poétique

Dans le texte *Comment dire*, publié en 1949 dans la revue *Empédocle* (p. 93-95), le jeune poète constate la profonde plaie d'une guerre encore proche : *On ne peut édifier que sur des ruines*.

Certes, la poésie de Dupin va se fonder sur des ruines. La poésie, dit-il, *c'est l'acte le plus pur d'habiter l'impossible* (Décréau, 2013). L'impossible dont le poète parle : décomposer l'écriture pour édifier sur des ruines, où une destruction antérieure est nécessaire. Destruction et construction vont ensemble, il ne s'agit pas ici de permanence mais de déplacement. Dans l'entretien avec Valéry Hugotte il l'exprime ainsi (Dupin, Hugotte, 1996 : 43-46) :

Ecrire pour moi ce n'est pas être le gestionnaire encore moins le gardien, le guide, le contrôleur de ce qui est, qui est écrit. Mais le mouvement de la marche, l'ouverture des yeux, le corps qui se projette dans l'inconnu, et la parole qui découvre, qui éclaire.

Et dans ce déplacement, comme le dit Dupin, le surgissement de la parole. C'est sur cette base que la poésie de Dupin sera produite. Cette destruction pour édifier sur des ruines nous la constaterons dans le déchetage de la parole, une voix qui se construit dans l'absence de la parole. Ce qui nous interpelle et nous pousse à nous interroger sur le langage et sur le matériel dont le poète dispose. Pour l'expliquer, il propose, dans cet entretien, un scénario où le langage, comme entité autonome, serait privé de sa fonction communicatrice. Ceci nous renvoie bien évidemment vers la fonction poétique du langage de Jakobson (1963 : 213-222). Dans un tel scénario, *la langue est nue, mise à nu dans la lumière, et sa nudité est pure violence*. Dans ce scénario, les mots scintillent comme des étoiles et les poètes travaillent dans ce chaos (Dupin, Hugotte, 1996 : 43-46) :

Les écrivains, et singulièrement les poètes, travaillent le chaotique et l'informulé de la langue.

Ils ne façonnent pas ni ne fomentent, ni ne modèlent la langue, ils précipitent son surgissement.

Ils s'absentent pour lui livrer passage, et réinscrire à travers leurs corps, ses traits et son sens.

On peut constater une conscience de son travail, la mise en question du travail du poète avec le langage. Cette conscience du langage due au contexte historique du poète est déjà présente dans son texte inaugural Comment dire, où il y a, déjà, l'interrogation sur le langage, sur l'acte de dire. Certainement, les ruines étaient présentes et le sens d'écrire avait été resignifié. Écrire n'était plus possible, écrire était devenu impossible après la phrase d'Adorno : « écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes » (1955 : 26). Dans sa poésie, la mise en scène de l'impossible : d'une part, le poète doit s'absenter pour livrer le passage des mots scintillants comme des étoiles et dans cet éloignement, le déplacement, l'écart permet à une autre voix d'apparaître, celle de l'autre dans le monde. L'autre dans la langue, puisque le poète s'est absenté pour livrer ce passage. De cette manière, le poète est l'intermédiaire entre nous et ce chaos, où il va pour s'absenter et travailler. De sa propre absence, il peut nous faire parvenir les mots, tels qu'ils sont, purs. Effectivement, dès le début, Dupin a été conscient du travail nécessaire dans sa poésie, pour pouvoir dépasser son contexte historique, cette impossibilité de parole, pour pouvoir dépasser la phrase d'Adorno.

Les éléments et les procédés dans sa poésie

Jusqu'ici nous avons traité la poétique sur l'ensemble de l'œuvre de Dupin. Nous essayerons ensuite de mettre en lumière les éléments et procédés retrouvés dans la traduction des dix premiers poèmes appartenant au premier livre du poète *Gravir*. Repérés dans notre corpus mais présents dans toute l'œuvre du poète, tous ces éléments et procédés contribuent à construire cette poétique d'*habiter l'impossible* ; ils sont au service de la poétique du poète et il est essentiel de les exposer ici. Cela dit, il sera indispensable de savoir les maintenir pour réussir notre traduction.

Le déplacement et la montagne

Évoqué dans le titre *Gravir*, le déplacement est présent et présence. Déplacement qui dénote la montagne, l'action de monter mais aussi de descendre et la difficulté. Ces éléments sont déjà dans le premier poème de notre recueil *Grand vent* : la marche dans le *chemin de crête*, le *sentier de montagne*, *serpenter au soleil*, *s'élançant à la nuit*, *descendre à la mer*.

Tout au long des poèmes on relève encore le déplacement, comme dans le poème *La trêve* : « *nous faisons route ensemble* », ou dans *Le partage* : *Le peu d'obscurité que je dilapide en montant / C'est de l'air qui me manque à l'approche des cimes*. Et finalement le poème qui clôt cette première partie du livre, *Chemin frugal*, où l'on trouve la continuité du mouvement, le détail de la marche, l'insaisissable du monde : *Chaque pas visible / Est un monde perdu (...) Chaque pas aveugle / Reconstruit la ville*.

L'impersonnalisation - L'effacement

Dès le début de son œuvre, avec *Gravir*, on constate la présence de l'infinif, un procédé d'effacement qui prendra plus d'importance au fur et à mesure qu'on avance dans son œuvre. Tout en cherchant l'absence du sujet et toujours avec l'intention de s'effacer, la présence des sujets abstraits contribue à l'impersonnalisation cherchée par le poète, comme on l'aperçoit dans les poèmes : Le règne minéral : *Dans ce pays la foudre fait germer la pierre* ; L'épervier : *Le vers de la folie ouvrira-t-il / Ce soupirail funèbre minuscule ?* ; Le chemin frugal : *Le malheur qui n'a plus de nom*.

Les ruines - Destruction et construction

Si pour Dupin « on ne peut édifier que sur des ruines », on nous annonce que le terrain où le poète travaille appartient à celui de la destruction, réalité

présente pour ses contemporains, réalité qu'on reconnaît dans ses poèmes comme L'égyptienne : *Tout est venu d'un coup dont il ne reste rien* . Les marques de cette destruction dites *ruines* sont aussi présentes dans le poème Le règne minéral : *Des tours ruinées se dressent*. Le fait de détruire et construire dans La trêve : *Enfanté à chaque rupture*. Ici, on renforce l'idée présentée au début : c'est grâce à la rupture que le *je* poétique de ce poème peut enfanter à chaque pas. Dans Le chemin frugal c'est le pas nécessaire pour se déplacer, où seulement l'effacement permet de reconstruire : *Chaque pas visible / Est un monde perdu, / Un arbre brûlé. / Chaque pas aveugle / Reconstruit la ville*. Ici, le regard montre la destruction, l'aveuglement enseigne la reconstruction.

La parole

D'après notre analyse de sa poétique, nous avons constaté que toute construction vient après une destruction. Sur le plan du langage la destruction emportera la parole, le déchetage de la parole, et à partir de ce déchetage alors, se construira une voix, dans le poème La parole par exemple : *Ô ma parole en perte pure / Ma parole semblable à la rétraction d'une aile extrême sur la mer !*

Si le feu comporte la destruction, ce vers du poème « Le règne minéral » *Le feu qui parle notre langue* constate la destruction au niveau du langage. Pour pouvoir défaire cela il faudra démolir aussi la parole. La tension entre ces deux actions, destruction et construction, est présente aussi, dans Le chemin frugal. Dans ce poème on constate cette mise en question où le *je* poétique finit par s'effacer : *Blanche écriture tendue / Au-dessus d'un abîme approximatif. / Si la balle d'un mot te touche / Au moment voulu, / Toi, tu prends corps, / Surcroît des orages, / À la place où j'ai disparu*.

Problèmes de traduction dans notre corpus, décisions prises et commentaires

Les problèmes de traduction trouvés dans notre corpus sont en majorité des problèmes lexicaux. Nous allons donc nous concentrer sur l'explication des problèmes les plus importants, ceux qui concernent cette traduction.

1. Comme nous venons de le signaler, le livre qui ouvre l'œuvre du poète porte comme nom un verbe à l'infinitif : *gravir* (Dupin, 2013 : 21). Le déplacement et l'effacement sont par conséquent présents. Sa définition, dans *Le Petit Robert* comme dans le CNRTL est : *Monter avec effort/péniblement, éventuellement en s'aidant des mains*. Comme synonymes le système de la langue française offre les verbes *monter* ou *escalader*. La langue espagnole n'a pas d'équivalent exact correspondant au verbe *gravir*. Les traductions trouvées ajoutent

ce qui manque : « subir dificultosamente » est celle donnée par le dictionnaire Larousse.fr consulté en ligne, alors que dans le dictionnaire en ligne Wordreference on donne d'autres types d'informations : « (lugar escarpado) subir, escalar ». En effet, les résultats donnés pour *escarpado* (ce qui peut être rendu par le mot français *escarpement*) par le dictionnaire de la Real Academia Española sont au nombre de deux ; le premier étant « Adj. Que tiene escarpa o gran pendiente », le deuxième « Adj. Dicho de una altura: Que no tiene subida ni bajada transitable o la tiene muy áspera y peligrosa ». Ce dictionnaire indique que *escarpado,da* correspond au participe du verbe « del participio de escarpar ». Nous allons donc vérifier ces deux acceptions du verbe *escarpar*. Si dans la deuxième acception du verbe on trouve une approche au sens recherché, il n'y a pas l'action de monter contenue dans le verbe de l'original *gravir*. C'est-à-dire, première acception : « (Derivado de escarpelo) 1.tr. Limpiar y raspar materiales y labores de escultura o talla por medio del escarpelo o de la escofina. ». Deuxième acception: « (De escarpa) 1.tr. Cortar una montaña o terreno poniéndolo en plano inclinado. ».

La décision est de maintenir l'idée principale liée au mouvement avec *escalar*. S'il existait une possibilité de garder une certaine idée de difficulté avec *trepar*, cela n'est pas si évident et le verbe *trepar* garde aussi une connotation négative que nous ne voulons pas faire passer. *Escalar* semble un très beau verbe pour comprendre la montée. Il est vrai que nous avons perdu l'idée de difficulté, mais il faut bien aussi garder un sens esthétique. Avec *trepar* le sens serait définitivement perdu.

II. Dans le poème La trêve, où le concept de lutte et donc des ruines est présent, on trouve le verbe *enfanter* dans ce vers : « Infanté à chaque rupture » (Dupin, 2013 : 30). Verbe qui signifie d'après *Le Petit Robert* dans sa première acception « mettre au monde (un enfant) - accoucher et créer, produire - engendrer. », au sens figuré du verbe. Le CNRTL offre aussi plusieurs acceptions « - étant le sujet une femme - Donner le jour (à un enfant), mettre au monde et au fig. - le sujet abstr. gén. Personifiée - Donner le jour à, faire naître. ». Le site Larousse.fr nous donne cette traduction : « alumbrar » ainsi que le site Wordreference celle-ci : « (parir) alumbrar, dar a luz, fig. (producir) crear. ». Parmi la lutte ce verbe *enfanter* renvoie aux éléments ruines-destruction-construction.

Nous avons donc décidé de garder *parir*. D'abord, parce que le verbe *alumbrar* contribue à une ambiguïté pas envisagée. Puis, *dar a luz*, restait sans force, comme s'il s'agissait de parler seulement d'un accouchement. Finalement, le verbe *parir* donne une force très belle au vers : « Lo parí en cada ruptura », en donnant aussi l'idée d'un effort plus puissant et efficace.

III. Le partage. Ce poème (Dupin, 2013 : 31) nommé de cette manière représente un problème de traduction, surtout si on considère que le poète choisira plusieurs fois ce nom dans son œuvre. Tout d'abord, le partage étant « l'action de partager ou diviser ; son résultat », comme on le constate dans *Le Petit Robert* ou « l'action de partager, de diviser en parts ; résultat de cette action ; manière de partager » d'après le CNRTL. La traduction donnée par le site Larousse.fr de « Partage » est « (action) reparto, repartición » dans une première acception ou « (droit) partición » dans la deuxième. Chez le site de Wordreference on trouve presque la même traduction avec deux acceptions aussi, étant la première : « (acción) reparto, repartición » et la deuxième « (división) partición ». Ensuite et en ce qui concerne l'espagnol, on constate que *El reparto*, devient très vite l'une des possibilités de traduction, signifiant « acción y efecto de repartir » dans la première acception trouvée dans le dictionnaire de la Real Academia Española. Mais, c'est la deuxième acception du nom qui nous fait réfléchir : « Relación de los personajes de una obra dramática, cinematográfica o televisiva, y de los actores que los encarnan. ». Une deuxième possibilité pour le traduire serait *La división*, mais même si le sens se maintient, il faudra vérifier si la solution fonctionne au niveau textuel. La décision a été difficile, notamment parce que le poème n'offre aucune transparence. Malgré cela, il est nécessaire d'en prendre une et nous avons décidé de conserver *El reparto*. Il est vrai que nous avons hésité face à la deuxième acception du mot, mais avec *La división* on perdrait en sens et en sonorité aussi.

IV. Le verbe à la 3^e personne du pluriel *tournoyaient*, dans le poème L'air (Dupin, 2013 : 32), plus spécifiquement dans le vers « Pour qui tournoyaient les marteaux » demande une analyse. De la famille étymologique du verbe *tourner*, le verbe *tournoyer* offre, d'un côté, le sème du mouvement « Décrire des courbes, des cercles inégaux sans s'éloigner » et, d'un autre, l'usage ancien de « Combattre en tournoi ». La présence du nom *marteaux* dans le vers aide à renforcer l'idée d'un combat. S'il est vrai que le marteau comme arme ancienne se jetait comme un projectile, cette arme pouvait tournoyer, tourner dans l'air. En ce sens, il y aurait le doute. Le verbe parle-t-il du mouvement seulement ou laisse-t-il passer aussi le sens guerrier ancien ? Et surtout, s'il s'agit de ce dernier cas, comment le maintenir ?

La décision n'a pas été facile. Effectivement, le verbe avec la présence des « marteaux », renvoie à l'idée d'une bataille. Le terme *marteaux*, donnant l'image de *hachas* en espagnol ('haches'), comporte l'idée de mouvement. On a travaillé avec trois possibilités : *se agitaban/remolinaban/batallaban*.

Avec *se agitaban*, bien qu'on perde l'effet de tourner, on maintient deux sèmes : celui du mouvement et celui de bataille. Avec *remolinaban* nous maintenons seulement celui du mouvement en cercles et finalement avec *batallaban* seulement celui de guerre. *L'air* comme titre du poème réclame un mouvement, et puisqu'on peut garder deux sèmes avec *se agitaban* on préférera ce dernier : « Para quien se agitaban los martillos ». Finalement, la forme *remolinaban* n'était pas efficace dans le poème. En effet, le son « r » de l'espagnol au début de ce verbe provoquerait une force et une violence sonore à éviter.

V. Le verbe *passer* possède une grande quantité d'acceptions et d'usages selon les prépositions cooccurrentes ou les expressions dans lesquelles il se trouve intégré. Dans *L'oubli de soi* (Dupin, 2013 : 33), - le vers est mentionné plus bas - le verbe est accompagné par la préposition *pour*. *Le Petit Robert* et le CNRTL coïncident : « Passer pour... (auxiliaire avoir) Être considéré, regardé comme, avoir la réputation de (suivi d'un nom, d'un pronom ou d'un adj.) ou (suivi de l'infinitif). ». Le doute s'est installé, mais dans ce vers « Et je passerai pour dormir sous l'affaissement / De la voile inutile... Mais sera-t-il un astre » nous reconsidérons un sens moins détourné et plus simple, même plus transparent, qui aurait plus de sens au niveau du vers et du poème. Effectivement, si le verbe « passer » contient des possibilités en abondance nous avons décidé de conserver son premier sens. Avec le vers suivant nous avons pu constater que ce sens-là était le plus pertinent et pas uniquement avec le sens du poème, mais avec les éléments « déplacement » et « effacement » : « Y pasaré para dormir bajo el hundimiento/ De la vela inútil... ¿Pero existirá un astro ». L'effacement est déjà présent dans le titre du poème.

VII. Dans *Le Chemin frugal* (Dupin, 2013 : 34-35), dans le vers « Au-dessus d'un abîme approximatif », on s'est servi de la sonorité pour la prise de décision entre *aproximado* et *aproximativo*. Une différence très subtile, mais avec *aproximativo* le vers devenait trop long et il perdait quelque chose dans la sonorité, dans le rythme : « Sobre un abismo aproximado ». Encore dans le même poème, dans le vers « À travers nos larmes » on trouve *nos larmes*. En espagnol *nuestras lágrimas* n'est pas assez convenable. Notamment parce qu'on considère le mot *lágrimas* inadéquat à la poésie de Jacques Dupin. Sa poésie se révèle très austère, *larme* a une sonorité obscure que *lágrima* n'arrive pas à rendre. Il a donc fallu penser ici à maintenir l'austérité et *nuestro llanto* paraît une meilleure solution : « A través de nuestro llanto ».

Conclusion

Comme nous l'avons annoncé au début, ce travail de traduction vise, tout d'abord, à présenter la poésie d'un des derniers grands poètes français aux lecteurs argentins de poésie et ensuite aux lecteurs hispanophones de l'Amérique latine. Nous considérons, tout comme Venturini dans « La traducción de poesía en lengua francesa en Argentina » (2009 : 126-127), que la traduction est une opération privilégiée pour introduire de nouvelles poétiques dans un pays comme l'Argentine et nous voulons insister sur le fait que la poésie de Jacques Dupin méconnue ici, peut par ce biais, connaître un nouvel espace poétique où déployer tout son esprit dans une nouvelle langue.

En tant que poète moi-même, ce travail de traduction a été conçu toujours comme la voix de l'autre. L'objectif du travail a toujours été celui de récupérer cette voix étrangère dans tout son élan pour finalement tenter de le concevoir dans une autre langue, comme un « autre » texte. Comme l'exprime Maurice Blanchot « La traduction consiste à formuler une identité à partir d'une altérité... rendant visible ce qui fait que toute œuvre sera toujours 'autre', mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction. » (1960 : 475-483). En effet, si l'altérité est perçue en tant qu'identité, la traduction devra donner un nouveau texte avec une identité propre et autre que la langue d'accueil. Cela nous permet d'énoncer quel est le cadre théorique où nous nous situons au moment d'envisager cette traduction de poésie et chaque décision prise. Rendre visible cette altérité selon Blanchot nous renvoie à *La tâche du Traducteur* de Walter Benjamin, où le philosophe Allemand met en lumière l'aspiration à un langage pur que seuls les traductions peuvent rendre. À cette fin, le traducteur est seul pour éveiller dans une autre langue l'écho de l'original. Pour entendre cet écho dans la langue du traducteur il faudra, bien évidemment, éviter toute normalisation, puisqu'on ne cherche pas à cacher l'original, bien au contraire :

La traduction, ..., ne se voit pas comme l'œuvre littéraire, ..., plongée au cœur de la forêt alpestre de la langue ; elle se tient hors de cette forêt, face à elle, et, sans y pénétrer, y fait résonner l'original. (Benjamin, 2000 : 254)

Le concept de transparence, présent chez Blanchot comme on vient de citer, reste aussi un des concepts clés chez Benjamin pour définir la traduction :

le plus grand éloge qu'on puisse faire à une traduction n'est pas qu'elle se lise comme une œuvre originale de sa propre langue La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, ne l'éclipse pas (2000 : 257)

Pour cette traduction, nous avons essayé de travailler en suivant ce propos énoncé. Donc, d'une part, la littéralité serait conservée, si le sens se maintient bien entendu, et si au niveau poétique la décision fonctionne dans le vers, dans le poème et avec la poétique de Jacques Dupin. Mais d'autre part, nous constatons que tout conserver n'était pas possible, c'est là où la littéralité ne faisait que nous éloigner du poème cherché ; Benjamin l'exprime ainsi : « Une traduction qui rend fidèlement chaque mot ne peut presque jamais restituer pleinement le sens qu'a le mot dans l'original. » (2000 : 256). Il est donc nécessaire de faire les bons choix. Pouvoir respecter l'esprit de sa poétique, l'essentiel du poème, reste toujours l'objectif. Mais, comment définir l'esprit du poème ? Comment deviner ce qui n'est pas dit ? Voilà la tâche du traducteur de poésie, savoir entendre ce rien que le poème possède. Il faut prendre en compte qu'un poème, comme tout œuvre littéraire, ne veut rien communiquer, comme l'exprime Benjamin « C'est qu'elle a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message. » (2000 : 245). Il ne s'agit pas ici de contraster des sens ni d'expliquer les poèmes à traduire. Si on montre les différentes possibilités face à chaque choix de traduction, si on signale quelques traits d'un poème c'est pour mettre en lumière une partie du cheminement, à tâtons parfois, du traducteur à la recherche de cet esprit invisible du poème. Dans cette recherche il ne faut pas oublier que le poète-traducteur compte aussi avec son propre sens de ce qui est poétique dans sa langue. Sa subjectivité pourra quelques fois offrir des solutions aux problèmes de traduction où on n'y parvient pas. Néanmoins, le poète-traducteur doit s'abstenir d'intervenir avec sa propre voix poétique, c'est-à-dire, éviter toute intention d'améliorer un poème qui ne lui appartient pas, savoir s'absenter pour mieux entendre l'altérité. Traduire en s'effaçant. Certes, la tâche la plus difficile, et en même temps la plus gratifiante, reste celle d'arriver à respirer, entendre ce rien exprimé dans le poème. Ce *non lieu* comme l'énonce Fernand Verhesen (1998 : 13):

Il est souhaitable de parvenir à un certain no man's land intérieur, à l'innocence d'une table rase culturelle ménageant à l'intelligence et à la sensibilité un véritable lieu d'accueil à ce que propose le texte original. Le traducteur se garde bien de se servir de cette liberté pour substituer sa propre inventivité à celle de l'auteur. Il laisse au contraire le texte source se donner, se confier, solliciter, en quelque sorte, sa confiance. Il faut mériter le texte source, mériter de le traduire et on ne le mérite vraiment, me semble-t-il, que si l'on est capable de modestement se taire devant lui, afin que peu à peu s'instaure un dialogue créateur.

Tous ces éléments qui viennent d'être nommés : l'altérité, la voix de l'autre dans la langue d'accueil, l'absence du poète-traducteur pour entendre l'écho de

la langue étrangère, l'intention de traduire en s'effaçant, coïncident avec les éléments présents, déjà mentionnés, dans la poétique de Jacques Dupin. Si cette coïncidence permet de réussir notre traduction, on ne saurait le répondre. Cette dernière tâche appartient au lecteur de poésie.

Bibliographie

- Adorno, T. 1955. *Prismen : Kulturkritik ung Gesellschaft*, Francfort : Suhrkamp / 1986. *Prismes : Critique de la culture et de la société*, Trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris : Payot.
- Benjamin, W. 2000, « La tâche du traducteur », traduction de M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, in *Œuvres I*, « Folio Essais », Paris, Gallimard, p. 244-262.
- Blanchot, M. 1960, « Reprises ». *La Nouvelle Revue française*, n° 93, p. 475-483
- Décrou, J. 2013, « Jacques Dupin, La poésie comme une déchirure », *La Pierre et le Sel*, [en ligne] : <http://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2013/01/jacques-dupin-la-po%C3%A9sie-comme-une-d%C3%A9chirure-.html> [consulté le 01/05/16].
- Dupin, J. 1949. « Comment dire ? », *Empédocle*, n° 2, mai, p. 93-95.
- Dupin, J. 1963. *Suite Basaltique*, dans *Gravir, Paris* : Gallimard, repris dans « Le corps clairvoyant », Paris : Gallimard, 2013, p. 21-35
- Dupin, J., Hugotte V., Entretien 1996, « Édifier sur des ruines », *Prétexte*, n° 9, [en ligne] : http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/jacques-dupin.htm [Consulté le 01/05/16].
- Jakobson, R. 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris : Editions de Minuit, p. 213-222.
- Venturini, S. 2009, « La Traducción de poesía en lengua francesa en Argentina: El caso de Diario de Poesía (2000-2004) », *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial V.2 - Lindes/Fronteiras*, Universidad Federal de Santa Catarina, p. 122-139.
- Verhesen, F. 1998, *À la lisière des mots : traduire un poème ?*, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, [en ligne] : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/verhesen130698.pdf> [Consulté le 17/08/16].
- Le Petit Robert*, 2009. Version électronique de *Nouveau Petit Robert*.
- CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), 2012, [en ligne] : <http://www.cnrtl.fr/> [Consulté le 03/06/16].
- Larousse.fr, [en ligne] : <http://www.larousse.fr/> [Consulté le 03/06/16].
- Real Academia Española, [en ligne] : <http://www.rae.es/> [Consulté le 03/06/16].
- Wordreference.com, [en ligne] : <http://www.wordreference.com/fr/> [Consulté le 03/06/16].